

Cernâșevschi

ARTA ȘI REALITATEA DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC

Carica Rusă.



Disertația lui Cernășevski „Arta și realitatea din punct de vedere estetic”, constituie o genială generalizare teoretică, argumentare filosofică și dezvoltare a concepțiilor democraților revoluționari ruși, în special ale lui Belinski, despre esența și nemurirea artei.

Această lucrare a lui Cernășevski își are ascuțișul îndreptat împotriva concepției idealiste a artei și în special împotriva modului hegelian de a concepe frumosul ca o manifestare a ideii absolute. Criticând filosofia idealistă hegeliană a artei, Cernășevski dezvoltă totodată tezele fundamentale ale unei estetici materialiste.

În cunoscuta sa operă „Materialism și empiriocriticism”, Lenin a caracterizat în mod strălucit pozițiile teoretice gnoseologice ale lui Cernășevski, terminând cu următoarele cuvinte: **„Cernășevski este singurul scriitor rus cu adevărat mare care a știut, începând din al șaselea deceniu al secolului trecut și până în 1888, să se mențină la nivelul unui materialism filosofic integral, respingând jalnicele absurdități ale neokantienilor, pozitivistilor, machiștilor și tuturor celorlalți confuzioniști. Cernășevski n'a știut însă, sau mai bine zis n'a putut datorită stării înapoiate a vieții rusești, să se înalțe până la materialismul dialectic al lui Marx și Engels”**.



N. G. CERNĂȘEVSKI

ARTA ȘI REALITATEA DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC

Ediția II-a revăzută

Cu o prefată de
N. MORARU

Traducere din limba rusă de
V. NICOLAU

EDITURA „CARTEA RUSĂ”

CUVÂNT ÎNAINTE

Disertația lui Cernășevski „Arta și realitatea din punct de vedere estetic” constituie o genială generalizare teoretică, argumentare filosofică și dezvoltare a concepțiilor democraților revoluționari ruși, în special Belinski, asupra esenței și menirii artei.

Această lucrare clasică a lui Cernășevski își are ascuțișul îndreptat împotriva concepției idealiste a artei, și în special împotriva modului hegelian de a concepe frumosul ca o manifestare a ideii absolute. Criticând filosofia idealistă hegeliană a artei, Cernășevski dezvoltă totodată tezele fundamentale ale unei estetici materialiste.

Importanța lucrării „Arta și realitatea din punct de vedere estetic” nu se mărginește însă numai la atât. Insuși Cernășevski sublinia că „s'a îndeletnicit cu estetica, numai ca o parte a filosofiei”. Pentru el, ca și pentru precursorul său, V. G. Belinski, problemele artei „nu constituiau decât o arenă de luptă, pe când obiectivul luptei era acela de a influența în genere viața intelectuală” (cuvinte spuse de Cernășevski despre Belinski).

Acordând o mare importanță laturilor pozitive ale dialecticii hegeliene, Cernășevski a evidențiat totodată mărginirea de clasă, „monstruozitatea și sărăcia internă” a acestui sistem de gândire speculativă. Atare mod de gândire este inerent oamenilor, ce ocupă „o situație nenaturală printre ceilalți oameni”, — scrisese el. Cernășevski indicase că „Hegel este un liberal moderat, din cale afară de conservativ în concluziile sale”.

că el „seamă cu filosofii din veacul al XVII-lea și chiar cu scolastici”, că sistemul lui „nu corespunde actualei stări a cunoștințelor”.

Cernășevski a rămas până la sfârșitul vieții sale un materialist militant convins, calificând ca ineptie metafizică orice abatere dela materialism.

În admirabila sa operă „Materialism și empiriocriticism”, Lenin a caracterizat în mod strălucit pozițiile teoretice gnoseologice ale lui Cernășevski, terminând cu următoarele cuvinte: „Cernășevski este singurul cu adevărat mare scriitor rus, care a știut, începând din deceniul al șaselea al secolului trecut și până în 1888 să se mențină la nivelul unui materialism filosofic integral, respingând jalnicele absurdități ale neokantienilor, pozitiviștilor, machiștilor și tuturor celorlalți confuzioniști. Cernășevski n'a știut însă, sau mai bine zis n'a putut, datorită stării înapoiate a vieții rusești, să se înalțe până la materialismul dialectic al lui Marx și Engels”.

Teoria materialistă a esteticii, ce a fost creată de Cernășevski, a avut o mare influență binefăcătoare asupra ulterioarei dezvoltări a artei, cât și a gândirii sociale înaintate din Rusia. În propriile sale opere de artă (romanele „Ce-i de făcut?” și „Prolog”) Cernășevski dă pildă de înaltă finută ideologică și de realism. El zugrăvește vii portrete, în care sunt înfățișați oamenii de avangardă ai Rusiei, făcând propagandă prin mijloace literare în favoarea luptei pentru socialism și înfierându-i cu vehemență pe reprezentanții reacționari ai lumii vechi.

Iată apelul pe care-l lansează el tuturor militanților progresiști ai artei: „...Vor putea avea admirația noastră — scrisese el — numai acei ce mergând înaintea epocii lor, vor fi avut gloria de a întrevădea zorile zilei de mâine, vor fi avut curajul de a saluta sosirea ei”.

EDITURA

PREFAȚĂ

Nicolae Gavrilovici Cernâșevschi este unul dintre cei mai mari gânditori ruși ai veacului trecut, unul dintre precursorii marxiștilor din Rusia. Vorbind despre Cernâșevschi, într'un articol al său publicat în 1911, Lenin spunea :

„Cernâșevschi a fost un socialist utopist, care visa că trecerea spre socialism se va face prin vechea obște țărănească semifeudală. În deceniul al șaptelea al secolului trecut, el nu vedea și nu putea să vadă că numai dezvoltarea capitalismului și a proletariatului este în stare să creeze condițiile materiale și forța socială capabilă să realizeze socialismul. Dar Cernâșevschi n'a fost numai un socialist utopist. El a fost și un democrat revoluționar, care știa să influențeze în spirit revoluționar toate evenimentele politice ale epocii sale, purtând, peste obstacolele și barierele cenzurii, ideia revoluției țărănești, ideia luptei maselor pentru răsturnarea regimului autocrat vechi“.

Astfel ne este înălțată gigantica figură a aceluia care, fără să fi cunoscut operele lui Marx și Engels, contemporanii lui, a știut să sintetizeze tot ce a dat mai bun gândirea progresistă din Rusia, ajungând singur la o serie de concluzii filosofice, care fac din el filosoful nemarxist, cel mai apropiat de materialismul dialectic. Ar fi nejust însă să credem că Cernâșevschi a urmărit doar lucrările altora și a tras concluzii din experiențele lor. Dimpotrivă, el a fost un profund cunoscător al realității economi-

ce, sociale și politice rusești, urmărind în aceeași vreme desfășurarea valului revoluționar din 1848 în toată Europa, urmărind creșterea și dezvoltarea mișcării revoluționare europene în cadrul căreia se profila tot mai puternic proletariatul, care avea o înrăurire tot mai mare asupra desfășurării evenimentelor. Totodată însă, Cernășevski trăia în Rusia și, deci, întreaga conformație a gândirii lui nu a putut depăși condițiile obiective, nivelul înapoiat al structurii țării din acea vreme. Fiind cel mai înaintat dintre gânditorii materialisti, precursori ai socialismului științific, el n'a putut trece ultima treaptă care-l despărțea de făuritorii socialismului științific. Iată de ce, într'unul din articolele sale din 1908, Lenin spunea:

„Cernășevski este singurul scriitor rus cu adevărat mare, care a știut, începând din al șaselea deceniu al secolului trecut și până în 1888, să se mențină la nivelul unui materialism filosofic integral, respingând absurditățile penibile ale neokantienilor, ale pozitiviștilor, ale machiștilor și ale tuturor celorlalți confuzioniști. Cernășevski n'a știut însă, sau mai bine zis n'a putut, din cauza stării înapoiate a vieții rusești, să se înalțe până la materialismul dialectic al lui Marx și Engels”.

Cu toate acestea, înrăurirea directă a gândirii lui Cernășevski asupra dezvoltării luptei revoluționare în Rusia a fost deosebit de importantă. Înțelegerea acestei înrăuriri poate veni însă numai în urma analizei împrejurărilor concrete istorice și economico-sociale, în care s'a născut și s'a dezvoltat acest mare luptător democrat.

Născut la 24 Iunie 1828 în orașul Saratov, Cernășevski trăiește o copilărie asupra căreia se proiectează ecourile mișcărilor revoluționare democratice, cunoscute sub denumirea de răscoala Decembriștilor. La vârsta de douăzeci de ani el trăiește puternic evenimentele care s'gduie Europa întreagă. Activitatea lui Cernășevski este cuprinsă între anii 1850 și 1860, care constituie un moment important în dezvoltarea luptei poporului rus împotriva țarismului autocrat, împotriva feudalismului, pentru libertate. Într'adevăr, în anii aceștia se dă lupta pentru desființarea iobăgiei, pentru făurirea unui drum democratic și revoluționar în vederea transformării țării drum care ar fi permis trecerea spre o nouă fază de luptă superioară. Lenin spunea că revoluția din 1905 a fost repetiția generală a Revoluției din

1917. Se poate spune că evenimentele, luptele, eforturile din 1860, au pregătit în multe privințe terenul pentru revoluția din 1905.

Cert este că în al șaselea deceniu al veacului trecut s'a intensificat lupta poporului rus împotriva sistemului feudal exploatator. În această vreme a apărut cu claritate procesul de descompunere a relațiilor sociale existente, bazate pe iobăgie. În vreme ce drumul de dezvoltare al Rusiei o împingea spre forme capitaliste, formele iobăgiste constituiau o puternică frână. Din pricina lor forțele de producție nu se puteau dezvolta, ele erau încăturate și întregul aparat de stat țarist era pus în slujba prigonirii tuturor celor care încercau să protesteze. Situația țării era îngrozitoare și tocmai ea constituia izvorul unor frământări revoluționare puternice. Burghezia căuta să câștige teren, să-și facă loc, să introducă și să lărgască formele de exploatare capitalistă. Totodată însă ea se temea de masele populare. Iată de ce Lenin spunea :

«Liberalii au vrut „să elibereze“ Rusia de sus în jos, fără să distrugă nici monarhia țarului, nici puterea moșierilor și stăpânirea lor asupra pământului, îndemnându-i pe aceștia să facă numai „concesi“ spiritului vremii. Liberalii au fost și rămân ideologii burgheziei, care nu se pot împăca cu iobăgia dar se tem de revoluție, se tem de mișcarea masei, în stare să răstoarne monarhia și să distrugă puterea moșierilor. Deaceia, liberalii se mărginesc la „lupta pentru reforme“, la „lupta pentru drepturi“, adică la împărțirea puterii între feudați și burghezie».

În fața acestei atitudini a burgheziei se ridica valul nemulțumirii țărănești, luând adesea forma unor puternice revolte. La 19 Februarie 1861, țarul Alexandru al II-lea a fost nevoit să decreteze acea „reformă agrară“, care în fond a fost o reformă moșierească făcută împotriva țăranilor și în interesul moșierilor. Evident, caracterul acestei reforme era burghez, dar acei care au îndeplinit-o au fost moșierii. Departe de a fi îmbunătățit situația țăranilor, reforma aceasta a dus la deposedarea lor de pământ, la rotunjirea moșilor boierești; totodată însă, sărăcirea țăranilor și pretinsa lor eliberare i-a aruncat în brațele capitaliștilor, transformându-i pe mulți dintre ei în salariați. În această privință Lenin spunea :

„Cu cât se smulgea țaranul de sub puterea feudalului cu atât mai mult intra sub jugul banilor, nimerea în plasa condițiilor producției de mărfuri, se pomenea dependent de capitalul care se naștea. Iar după anul 1863 dezvoltarea capitalismului în Rusia a mers cu atâta viteză, încât în câteva decenii avură loc transformări care în unele țări ale Europei au durat secole întregi“.

Impotriva țarismului, impotriva aristocrației, impotriva burgheziei trădătoare se ridică gândirea și mișcarea revoluționară. Evident, nu putea fi vorba încă de o mișcare revoluționară a clasei muncitoare, și cu atât mai puțin de un partid al ei de clasă. Impotriva feudalismului se ridicau însă elementele progresiste, intelectuali și meseriași, studenți și unele elemente chiar din nobilimea sărăcită din provincie. Mișcarea aceasta avea un caracter burghez, în măsura în care obiectivele urmărite corespundeau acelorale ale revoluției burghezo-democratice. Însă în vreme ce liberalii alegeau drumul înțelegerii cu moșierimea împotriva poporului, împotriva masselor țărănești, elementele progresiste din mediile susmenționate erau purtătorii de cuvânt ideologici ai intereselor țărănimii și luptau pentru zdrobirea revoluționară a regimului feudal, căutând astfel un drum grabnic pentru lichidarea iobăgiei.

Este adevărat că în asemenea condițiuni, lipsind încă o clasă conștientă „în sine și pentru sine“, cu alte cuvinte din pricină că proletariatul abia se forma, nu putea fi vorba de existența unui puternic partid de clasă, cu o teorie și o practică revoluționară clar definită. Și, într'adevăr, mișcarea revoluționară era încă slabă, cu tot eroismul luptătorilor celor mai buni care au dat nenumărate jertfe, pierind la spânzurătoare, în cazematele închisorilor Petropavlovsc și Schluesselburg și în ocnele cumplită ale Siberiei. Luptătorii aceștia au fost purtătorii de cuvânt ai intereselor și ai speranțelor țărănimii chinuite. Meritul lor este de a fi fost precursorii celor care, zeci de ani mai târziu, au organizat lupta proletariatului rus.

Trebue să menționăm că, așa cum a fost, mișcarea revoluționară din Rusia a atras în acea vreme atenția lui Marx și Engels, care puneau speranțe mari în această mișcare, socotind că ea contribuie puternic la sguduirea temelțiilor regimului exploatator din lume.

Iată ce-i scria Karl Marx lui Engels, în Ianuarie 1860 :

„După părerea mea, cele mai mari evenimente din lumea actuală sunt pe de o parte mișcarea sclavilor din America, care a început cu moartea lui Brown, și pe de altă parte, mișcarea robilor din Rusia”.

Intr'adevăr, mișcarea revoluționară din Rusia cuprindea masse din ce în ce mai largi, și teroarea cumplită a ohranei țariste nu reușea să zădărnicească desvoltarea ei.

Unul dintre cei mai aprigi luptători ai acestei mișcări democratice și revoluționare, unul dintre aceia care a înțeles să-și pună cu abnegație însăși viața în slujba poporului său de asupriți, a fost Nicolae Gavrilovici Cernâșevschi. Ceea ce te surprinde în clipa când faci cunoștință cu vasta lui operă, ceea ce pune stăpânire pe cititor este orizontul larg, gândirea adâncă, cunoașterea realităților, tendința permanentă de a trage concluzii practice din tezele teoretice. Spre deosebire de alți socialiști utopiști Cernâșevschi a știut să meargă înainte. Cu toate că el a trăit într-o țară unde mișcarea eliberatoare a avut în mod obiectiv un caracter democratic burghez, Cernâșevschi a ținut seama de experiențele luptelor care se dădeau pe o treaptă superioară în Franța, Anglia, etc., între proletariat și burghezie. Iată de ce, în gândirea sa, caracterul democratic burghez al transformării revoluționare se lega și de procesul de desvoltare a capitalismului, în care apăreau elementele revoluției noi cu caracter socialist.

Aceste împrejurări din Rusia, ca și din lume, au înrăurit adânc conformația revoluționară și întreaga activitate a lui Cernâșevschi. Ele au contribuit la formarea poziției sale principale, au conturat concepția lui asupra lumii, au precizat caracteristicile și specificul filosofiei sale, care constituie o treaptă nouă de desvoltare în gândirea socială rusă.

Cum am spus, Cernâșevschi s'a născut într'un orășel de provincie, fiind fiu de preot. El a avut putinta să cunoască încă din copilărie operele lui Pușchin, Gogol, Iucovschi, precum și cele mai bune opere din literatura mondială. El a cunoscut însă îndeosebi renumitele articole ale lui Belinschi și astfel, încă din tinerețe, și-a putut forma păreri precise, bazate pe tot ce a adus nou și progresist gândirea predecesorilor lui. Capacitatea deo-

sebită a lui Cernășevski se vede însăși din faptul că la vârsta de 16 ani el cunoștea limbile franceză, germană și engleză, stăpânea latina și greaca și avea cunoștințe de ebraică, persană, poloneză și tătară.

Trăind în provincie, într-o familie nu tocmai avută, Cernășevski din capul locului a cunoscut grozăvia regimului iobag și s'a pătruns de dragoste pentru oamenii simpli, chinuiți de moșieri. Trimis la seminar, Cernășevski nu arată nicio dorință de a se face preot și astfel, după oarecare peregrinări, ajunge la Petersburg unde intră la universitate. Aci atmosfera este cumplită. Tânărul își dă seama că statul și profesorii plătiți de stat au numai un singur țel: să stingă scânteile care ar putea să incendieze mintea tineretului. Cernășevski citește și învață multe. El cunoaște pe Hegel, a cărui filosofie îl stăpânește scurtă vreme, dar pe care, încă student fiind, îl declară ca depășit și „necorespunzător actualului nivel al științei”.

Cernășevski studiază operele utopiștilor și ajunge apoi la Ludwig Feuerbach. Totodată el studiază lucrările economiștilor din Franța, Anglia. De pe băncile universității, Cernășevski își formează convingerea că locul lui este alături de popor și în lupta pentru eliberarea lui. În 1848 Cernășevski scria: „Mi se pare că pe temeiul convingerilor mele, cu privire la țelurile finale ale omenirii, eu am devenit partizanul hotărât al socialiștilor, comuniștilor și al republicanilor extremiști”. Și cât de hotărât era Cernășevski să urmeze convingerile sale revoluționare, se vede din jurnalul lui, în care notează: „Nu-mi voi precupeți viața, de va fi nevoie, pentru triumful convingerilor mele, pentru triumful libertății, al egalității, al fraternității, al bunei stări și al nimicirii mizeriei și păcatelor lumii...”

După ce termină studiile universitare, Cernășevski se întoarce în 1850 la Saratov. Aici el ajunge profesor de liceu și în scurtă vreme reușește să cucerească dragostea nemărginită a elevilor și ura autorităților orașului. În vreme ce alți profesori își dăscăleau elevii cu nuiua, Cernășevski le vorbea despre Gogol și Belinski, despre lupta împotriva feudalismului, căutând să le însușească ura împotriva iobăgiei și dragostea de libertate. El își dădea seama că-și pune în joc viața. Odată, el spuse logodnicelui: „Eu comit aici niște fapte, care miros într'adevăr a ocnă. Nu știu cât am să mai fiu liber. În fiecare zi pot fi ares-

tat... și atunci nu știu dacă voi mai scăpa din închisoare". În 1853 Cernâșevski se întoarce la PETERSBURG, unde își termină lucrarea de doctorat. Vederile lui, însă, sunt prea bine cunoscute și de aceea abia în 1855 i se permite să-și susțină teza în public. Într-o sală arhiplină, Cernâșevski își expuse concepțiile lui. Ele erau atât de îndrăznețe, atât de copleșitoare, încât nimeni n'a îndrăznit să-l atingă. S'a organizat în schimb un complot al tăcerii. Dar era imposibil să taci, de vreme ce numele lui Cernâșevski era pe toate buzele și tineretul mai cu seamă comenta cu însuflețire ideile noi, liberatoare. Împotriva lui Cernâșevski a început o cumplită campanie de defăimare.

În 1855 Cernâșevski devine redactor al revistei „Sovremennic”, condusă de marele poet Necrasov. Aci el conduce rubrica politică și critică, și dă de fapt linia revistei. Aci au apărut cele mai importante lucrări ale lui Cernâșevski, atât în domeniul filosofiei, istoriei și economiei, cât și al literaturii. Vorbind despre articolele economice ale lui Cernâșevski, Marx a declarat că autorul „a reușit cu o măiestrie deosebită să dovedească falimentul economiei politice burgheze”.

În această vreme, fiecărui revoluționar i se puneă categorica sarcină de a lupta împotriva flecarilor din tabăra liberală, care căutau, prin fraze goale, să frâneze avântul de luptă al poporului.

Față de tendințele unora de a convinge pe oameni că Alexandru II va acorda libertăți și drepturi, Cernâșevski luă o poziție categorică. Iată ce scria el lui Herzen: „De sute de ani Rusia este nenorocită de speranțele oarbe în bunele intenții ale țarului. Nu dumneata ar trebui să le întrefii... Doar cu forța poți să smulgi din mâinile țarilor drepturi omenești pentru popor... Numai asemenea drepturi sunt sigure, pentru că sunt cucerite. Situația noastră este îngrozitoare, de nesuportat. Și numai toporul ne poate izbăvi și nimic altceva decât toporul nu ne va ajuta! Altă scăpare nu este”.

Aceste cuvinte dovedesc și justetea tezei leniniste, că operele lui Cernâșevski sunt străbătute de spiritul luptei de clasă. În scurtă vreme, în jurul lui Cernâșevski se grupează elementele cele mai hotărâte, cele mai combative, cele mai revoluționare. Poliția îl urmărește, cenzura îl masacrează articolele. Dar Cernâșevski le înfruntă pe toate, luptând. Exemplu de luptător

revoluționar, el nu este un simplu teoretician; zi de zi el organizează practic mișcarea revoluționară. Știa să însofească formele luptei legale și dibăcia de a evita foarfeca necruțătoare a cenzurii țariste, cu formele ilegale de luptă. Cernâșevski a știut să-și organizeze activitatea conspirativă în așa fel, încât a făcut chiar și călătorii secrete peste graniță, luând contact în vederea muncii comune cu Herzen, care se afla la Londra. Cernâșevski a avut legături cu toate organizațiile ilegale, cum era de pildă, „Zemlea i Volea” (Pământ și Libertate). Dar cercuri se strâng tot mai mult în jurul lui. În măsura în care se întesc răscoalele fărănești, în măsura în care frământările revoluționare se întesc prin universități, crește și teroarea. Nenumărați revoluționari sunt încarcerați, temnițele sunt pline, mii de oameni iau drumul Siberiei. În 1862 apariția revistelor „Ruscoe Slovo” și „Sovremennic” este oprită pentru opt luni. Apoi, într-o noapte de vară, poliția năvălește în casa lui Cernâșevski, răscolește totul și-l arestează. Cu toate că nu s'a găsit nimic compromițător, Cernâșevski este încarcerat în fortăreața Petropavlovsc, unde rămâne aproape doi ani. Și în timp ce un val de indignare cuprinde masele populare și toată gândirea progresistă din Rusia și din străinătate împotriva acestui act samavolnic, Cernâșevski înfruntă pe anchetatori, refuză să recunoască vreo vină și își petrece timpul studiind și scriind. În închisoare la naștere romanul „Ce-i de făcut?” care, după ce trece prin dubla cenzură a autorității militare și civile, este dat spre tipărire cu toate că în fond constituie un rechizitoriu cumplit al așezării feudale, și un imn în slava luptei de eliberare.

Acest lucru nu se datora liberalismului deosebit al cenzurii, ci ignoranței cenzorilor și însușirii excepționale a lui Cernâșevski de a înfățișa clar lucrurile, deși pe ocolite. Dar au început interogatoriile. Cernâșevski declară: „Oricât m'ați ține închis, s'ar putea să încăruncesc, să mor, dar în niciun caz nu-mi voi schimba prima declarație”. Și atunci ohrana țaristă caută altă cale. Provocatori de tot felul, escroci, falsificatori, se pun pe lucru. În scurtă vreme, se întocmesc felurite acte false, din care trebuie să se vadă culpabilitatea lui Cernâșevski. Autoritățile hotărăsc condamnarea fără judecată la patrușprezece ani muncă silnică și deportare pe viață. Țarul a încuviințat, reducând doar numărul anilor de muncă silnică.

La 19 Mai 1864, într-o piață publică din Petersburg, a fost ținut la stâlpul infamiei un om miop, cu capul gol, pe al cărui piept fusese agățată o tăbliță cu inscripția: „Criminal de stat”. Era Cernâșevschi. Lumea s'a strâns și, deodată, un buchet de flori, apoi al doilea, al treilea și al patrulea, au căzut la picioarele osânditului. Jandarmii s'au grăbit să-i scoată lanțurile și l-au dus repede la închisoare. Poporul însă manifesta strigând: „La revedere”. Era optimismul insuflat de Cernâșevschi în zeci de mii de oameni, încrederea în dreptatea cauzei pentru care lupta, convingerea fermă că nu era departe ziua eliberării, pentru că ziua aceasta trebuia să vină prin luptă.

Cinci ani Cernâșevschi a stat la ocnă. Cinci ani de chin și totodată de eroism. Și în vremea când luptătorul se afla ferecat în galeriile ținutecoase ale ocnei, nicio adunare studențească nicio întrunire de intelectuali progresiști nu se desfășura fără ca la început să fie pomenit Cernâșevschi. S'a terminat sorocul dat pentru muncă silnică, dar, în loc să fie lăsat într-o regiune mai apropiată, Cernâșevschi a fost deportat în regiunea tundrei, în orașelul Viliuisc, compus doar din câteva case de piatră și câteva colibe iacute. Fără cărți, fără hârtie, fără creioane, bolnav, Cernâșevschi rămase inflexibil. Cu toate acestea și aici, dobândind din când în când mijloace de scris, el continua să-și expună părerile, gândurile, teoriile. De nenumărate ori prietenii lui, activiștii revoluționari, au făcut încercări de a-l elibera. Paza însă era excepțională și depărtarea strivitoare. Intre timp, cadre noi de revoluționari se ridicau în Rusia, lupta căpăta forme noi. Nimeni însă nu-l uita pe Cernâșevschi. Iar felul în care făuritorii socialismului științific îl apreciau se vedește în cuvintele lui Marx, repetate de nenumărate ori revoluționarilor ruși, în trecere pe la el: „Moartea politică a lui Cernâșevschi constituie o pierdere pentru lumea științei nu numai din Rusia, dar și din Europa întreagă”.

În 1881 Alexandru II a fost omorât de revoluționari. O teroare și mai sălbatică se rostogolește valuri, valuri, peste imensa Rusie. Abia în 1883 Cernâșevschi capătă permisiunea de a-și schimba reședința. Numai că, de data aceasta, în locul tundrei, domiciliul obligatoriu i se fixează în orașul Astrahan, pe malul Mării Caspice. Socoteala era simplă: Distrus fizicește timp de douăzeci și unu de ani în Siberia, Cernâșevschi, adus în regiunile toride ale Caspice, va fi frânt cu desăvârșire.

Abia în 1889 Cernâșevski capătă învoirea de a se întoarce în orașul său natal, Saratov. Aici, după câteva luni, frânt fizice dar credincios convingerilor sale revoluționare, genialul gânditor moare la 29 Octombrie.

Moartea lui Cernâșevski a provocat un nou val de indignare. O serie de demonstrații au avut loc în diferitele orașe ale Rusiei. La Petersburg, printre demonștrânți, era și un grup de muncitori:

Valoarea de luptător, de gânditor și de om a lui Cernâșevski a fost cald și totodată lapidar rezumată de Vladimir Ilici Lenin, în următoarele cuvinte:

„Personalitatea acestui om esie atât de măreață și de înălțătoare și totodată atât de simpatică și de frumoasă, activitatea lui este atât de curată și de puternică, influența lui atât de uriașă, încât pe măsură ce te adâncești în firea lui te simți pătruns tot mai mult și mai puternic de un respect nemărginit și de dragoste față de el. Minte genială, caracter măreț, voință fermă, avânt și finețe sufletească, o inimă, făcută să cuprindă tot ce este frumos în lume, un caracter pătimaș și totodată curat, o viață fără umbră de păcat, plină de luptă și activitate, — tot ce poate face pe om măreț și sublim, toate acestea erau adunate într'însul”.

Este imposibil să schișăm, într'un studiu scurt, tot ce a dat Cernâșevski gândirii și mișcării revoluționare. Activitatea lui de om de știință, de filosof și de luptător era atât de multilaterală, încât s'ar părea că nu există domeniu mai important al preocupărilor obștești care să nu fi constituit obiectul cercetărilor lui. Totuși vom desprinde cinci capitole esențiale ale activității lui. Cernâșevski a muncit pe tărâmul filosofiei, al economiei, al esteticii, al literaturii și al luptei revoluționare organizatorice, practice.

Lucrul cel mai important care se desprinde din scrierile lui Cernâșevski este constatarea că nicio problemă nu poate fi abordată just și cercetată științific dacă autorul nu-și precizează concepția generală, filosofică, asupra lumii. Această înseamnă că în gândirea lui Cernâșevski era clară teza necesității unei poziții principiale, științifice, față de fenomenele vieții. Vederile teoretice și politice ale lui Cernâșevski s'au format relativ repede.

Pozițiile revoluționare și materialiste apărute de el erau rezultatul unei analize adânci a dezvoltării vieții sociale și a luptelor din Rusia. Pe baza analizei evenimentelor, tânărul Cernășevski a rupt repede cu filosofia idealistă, convingându-se, pe temeiul experienței revoluției din 1848, că există forțe capabile de a nimici răul și că aceste forțe nu sunt de natură divină, ci trebuie căutate pe pământ, printre oameni. În primele lui scrieri, Cernășevski luptă pentru eliberarea oamenilor, dar el constată că eliberarea morală a omului nu este posibilă fără eliberarea sa din mizerie și sărăcie. Impotriva filosofiei idealiste, impotriva misticilor și a tuturor teoriilor religioase, Cernășevski demonstrează că o viață mai bună este posibilă și că omul numai prin luptă poate s'o dobândească. În 1848 Cernășevski ajunge la concluzia că tot răul vine din existența proprietății private și ajunge la constatarea că se poate și trebuie făurită o lume, în care fiecare să producă în limita capacității lui și să primească după nevoile sale. Această teză a devenit dominantă în gândirea lui Cernășevski, ea se află în centrul preocupărilor lui teoretice și constituie mobilul activității lui revoluționare practice. Acest lucru demonstrează superioritatea lui Cernășevski față de toți socialiștii utopiști. Totuși el avea încă destule naivități, închipuindu-și că ar fi posibilă realizarea orânduirii socialiste în cadrul unei monarhii, care s'ar afla „deasupra claselor”. Este adevărat că peste puțini ani lupta concretă și experiența acumulată l-au făcut să părăsească acest gând naiv.

Încă din 1850, Cernășevski ajunge la concluzia justă că o dezvoltare pașnică a istoriei este imposibilă, că drumul omenirii nu poate constitui o linie egală. Cernășevski constată că istoria este luptă și gânditorul ajunge la concluzia că numai într-o luptă crâncenă, în chinuri, se naște tot ce este nou. Consecvent acestei constatări teoretice, Cernășevski trece practic la organizarea luptei revoluționare și scrie:

„Actualmente eu sunt convins de contrariul și anume că monarhul, și cu atât mai mult monarhul absolut, nu este altceva decât încoronarea ierarhiei aristocratice, aparținându-i cu trup și suflet”.

Și acest lucru îl aduce pe Cernășevski la concluzia că lupta deschisă de clasă este singura cale care poate să aducă poporul victorie. Este cert că trecerea lui Cernășevski pe po-

zițiile socialismului face parte integrantă din evoluția concepțiilor lui filosofice. În scurt timp, Cernășevski și-a însușit principiile materialismului filosofic revoluționar, și toată viața el a luptat neclintit pe aceste poziții. În activitatea lui n'au existat șovăielile și opintirile predecesorilor săi. Cauza se află în faptul că el trăiește într-o vreme nouă, mai înaintată față de vremea lui Belinski și a lui Herzen, și în faptul că el cunoaște și adâncește procesul de ascuțire a contradicțiilor de clasă. Cernășevski a cunoscut filosofia lui Hegel și a subliniat partea pozitivă a dialecticii ca metodă. Dar totodată el critică în chip hotărât caracterul scolastic al gândirii lui Hegel și teama acestuia de a lua o atitudine negativă față de orânduirea existentă. Se știe, pe de altă parte, că Cernășevski a studiat pe Feuerbach, și că el avea o considerație deosebită față de învățătura materialistă a acestuia, pe temeiul căreia se critica pe atunci filosofia idealistă. Însă în gândirea sa, Cernășevski a mers mai departe, depășind mult materialismul mecanicist al lui Feuerbach.

Materialismul lui Cernășevski este principial și nealterat de concesi față de idealști. El apare la un pot opus idealismului. Gânditorul rus definește materialismul ca singura teorie cu adevărat științifică. Dar ceea ce este extrem de important este legătura pe care o face Cernășevski între filosofie și luptă politică :

„Teoriile politice, ca și orice altfel de teorii filosofice, s'au creat totdeauna sub influența puternică a acelei realități sociale căreia aparțineau, și fiecare filosof era reprezentantul unui anumit partid politic care lupta la vremea lui pentru supremație în societatea căreia îi aparținea și filosoful“.

Consecvent acestei teze, Cernășevski arăta că idealismul filosofic este în serviciul acelor forțe sociale și al acelor partide cărora le este frică de transformări, cu alte cuvinte el demonstrează caracterul reacționar al idealismului, care este ideologia claselor exploatatoare.

Pe de altă parte, Cernășevski arăta că materialismul este însușit de acele partide și acele forțe, care sunt interesate în schimbarea orânduirilor existente. Astfel Cernășevski era de părere că filosofia nu este o simplă teorie scolastică; ea are o importanță politică și trebuie să fie o călăuză în luptă.

Materialismul lui Cernășevski era superior aceluia al lui

Feuerbach; el avea un caracter revoluționar, luptător, afirmându-și o legătură directă cu interesele și lupta masselor populare. În timp ce Feuerbach era un materialist contemplativ, Cernâșevski era un revoluționar, care își dădea seama că numai așa se poate schimba societatea. În timp ce Feuerbach tăgăduia metoda dialectică, Cernâșevski dimpotriva, înțelegea importanța ei și chiar reușea s'o folosească, aplicând-o analizei unora din problemele care îl preocupase. Și în timp ce materialismul nu l-a împiedecat pe Feuerbach să aibă o concepție cu totul idealistă, față de problemele socioiogice, Cernâșevski s'a situat, în chip hotărât, pe poziția unei explicări materialiste a istoriei omenirii.

Față de idealisti, de la Kant la Hegel, Cernâșevski a avut o atitudine categorică, demonstrând caracterul reacționar și neștiințific al pozițiilor lor. Criticând pe Hegel, Cernâșevski combatte teza superiorității ideii față de realitate. Acum o sută de ani Cernâșevski a demonstrat păcatul esențial al filosofiei hegeliene, ca și al oricărui idealism, care nu numai că nu contribuie la eliberarea omului, ci dimpotrivă ajută la ferecarea lui și împiedică orice acțiune revoluționară, care are de scop să influențeze în chip activ transformările sociale.

Combatând pe idealisti, Cernâșevski apăra teza unității naturii și a legilor ei; dar el comitea greșeala de a împinge această unitate până la ștergerea graniței între natura organică și neorganică. Aci se și vede că punctul de plecare al materialismului filosofic al lui Cernâșevski era just, materialist, bazat pe concluzia unității materiei și a conștiinței, demonstrând dependența conștiinței de materie. Fără îndoială materialismul său nu era dialectic și aceasta putea să ducă, cum a și dus, la anumite greșeli. Dealtfel, Cernâșevski, cu toate că a mers mai departe decât alții, n'a reușit totuși să depășească limitele materialismului dinainte de Marx.

Este interesant de semnalat că, în problemele economice Cernâșevski a reușit să meargă mult mai departe decât economiștii nemarxiști ai vremii lui. Este cunoscută analiza pătrunzătoare făcută reformei agrare în 1861. Cu o claritate excepțională gânditorul rus dovedește caracterul antițărănesc al reformei menționate. Cernâșevski cunoștea prea bine pe dușmanii țărănimii; el îl vedea nu numai printre moșieri, exploatații

directi ai țăranilor. El îi vedea și sub înfățișarea liberalilor care reprezentau interesele hrăpărețe ale unei burghezii averse de îmbogățire grabnică. Iată de ce, în problema improprietății țăranilor, când se pune chestiunea deosebiri între cel care o vor face — moșieri sau liberali — el răspundea :

„Nu, nu e uriașă, e înfimă. Ar fi uriașă dacă țăranii ar primi pământul fără despăgubire. Între a lua cuiva un lucru sau a-l lăsa acestuia, e o deosebire; dar între a da acest lucru cu plată sau a nu i-l da deloc, nu este nicio deosebire. Planul partidului moșieresc se deosebește de planul progresiștilor numai prin aceea că este mai simplu, mai scurt. Prin aceasta e chiar mai bun. Mai puține trăgăneli înseamnă, probabil, mai puține greutatea pentru țărani. Care țăran va avea bani, acela își va putea cumpăra pământ. Care nu are, n'are niciun rost să-l siliți să-l cumpere. Asta nu va face decât să-l ruineze. Despăgubirea e tot cumpărare”.

Acest citat arată cât de ascuțită era gândirea lui Cernâșevski și cât de just înțelegea el că în fond nici statul țarist nu era interesat și capabil să-i elibereze pe țărani, și nici acei așa ziși liberali care practic nu urmăreau altceva decât mâna ieftină de lucru. Cu o ascuțime deosebită Cernâșevski pătrundea raporturile de clasă existente și lămură esența reacționară a acelui compromis care, amăgind pe țărani cu iluzia improprietății, îi vindea de fapt legașii de mâini și de picioare moșierilor și burgheziei.

Deosebit de însemnată este contribuția lui Cernâșevski în lămurirea problemelor estetice. Împreună cu Belinski și Dobroliubov este fondatorul esteticii clasice ruse, care a avut darul de a îndruma întreaga viață artistică a Rusiei în veacul al XIX-lea. Cernâșevski a fost partizanul artei realiste; el a făurit teoria legăturii directe între viață și artă. Problemele de artă sunt judecate de pe poziții revoluționare, din punct de vedere al materialismului progresist. Cernâșevski, dușman categoric al artei pure, a demonstrat însemnătatea artei ca mijloc de cuncaștere pe de o parte, și ca instrument de influențare a vieții sociale pe de altă parte. Bazat pe poziția sa filosofică materialistă, Cernâșevski s'a ridicat împotriva teoriei idealiste a dezvoltării independente a științei și artei. El arăta că domeniul artei nu se

reduce doar la frumos și afirma că arta reproduce în fond lumea materială. Cernășevski arăta că arta nu este altceva decât prezentarea realității și totodată judecarea fenomenelor vieții. În teoriile sale asupra artei, Cernășevski a demonstrat, încă în cadrul disertației sale, legătura indisolubilă care există între veracitatea operelor de artă și valoarea lor propriu zisă. Trebuie subliniată valoarea deosebită, practică, a teoriilor estetice ale lui Cernășevski. Pe lângă faptul că aceste teorii au alcătuit un îndreptar pentru creația poetică și artistică a unor titani de valoare lui Necrasov, Borodin, Rîmschi-Corsacov, Repin, Musorgski, etc., principiile apărute, expuse și difuzate în studiile lui Cernășevski, constituiau pe vremea aceea o pârgă de luptă, un manifest revoluționar al materialismului filosofic, o chemare la răsturnarea orânduirii feudalo-țariste.

Cernășevski a nimicit concepția existentă pe atunci cu privire la noțiunea de frumos. El spunea: „Nu tot ce este perfect este și frumos, pentru că nu toate obiectele sunt frumoase”. Cernășevski ia atitudine fermă împotriva idealistilor care susțineau că frumosul există numai în închipuirea noastră și că în realitate nu există. Cernășevski, dimpotrivă, a demonstrat că frumosul se poate afla numai în realitate, în natură, în faptele și gândurile oamenilor. Este bine cunoscută teza lapidară a lui Cernășevski: „Frumosul este viața”. Asta nu înseamnă însă că orice realitate este frumoasă. Cernășevski vrea să spună că viața trebuie să fie frumoasă și de aceea este frumoasă lupta pentru îmbunătățirea vieții. Iată de ce, dorind o viață mai bună, Cernășevski chema oamenii la luptă revoluționară pentru înlăturarea orânduirii hâde și îndemna pe artiști și pe scriitori să contribuie prin creația lor la transformarea vieții. În judecarea problemelor de artă, în aprecierea frumosului, Cernășevski pornea de pe o poziție de clasă. El înțelegea perfect că imaginea frumosului se deosebește la oameni, după poziția lor socială. Sunt memorabile paginile, în care Cernășevski arată în ce fel se deosebește concepția despre frumos a unui om al muncii de aceea a unui boier trândav. Cernășevski găsea frumosul în realitate și susținea ideea că frumosul trebuie căutat pe pământ și nu în cer. El lupta împotriva concepțiilor estetice idealiste, care afirmau superioritatea artei față de realitate. Cernășevski socotea că frumosul în viață este superior frumosului în artă.

O altă bătălie împotriva idealiştilor a dat-o Cernăşevski în ce priveşte problema sublimului estetic. În timp ce idealiştili susţineau că sublimul în artă ne însuflă ideea înfinitului, ideea dumnezeirii, Cernăşevski demonstra că în materie de artă, sublim este însuşi obiectul şi nu gândurile pe care şi le provoacă. Iată de ce Cernăşevski a luptat mereu pentru o operă de artă realistă şi totodată categoria sublimă. După concepţia lui Cernăşevski sublimul în artă — conflictul, eroul, opera însăşi — este o noţiune calitativă raportată la suma fenomenelor existente în viaţă. Cu alte cuvinte, conform tezei: „mai mare, mai puternic, — iată trăsătura caracteristică a sublimului”, Cernăşevski arată că situaţiile şi eroii operelor de artă nu trebuie să fie rupţi de viaţă, ci trebuie să sintetizeze tot ce este caracteristic şi esenţial.

Împotriva esteticii idealiste, care socotea elementul tragic ca o condiţie sine qua non a operei de artă şi-l definea drept „ciocnirea omului cu soarta”, — Cernăşevski definea tragicul din viaţa oamenilor ca un rezultat al condiţiilor păcătoase ale întocmirii sociale. Prin aceasta, Cernăşevski chema oamenii la lupta împotriva întocmirilor rele, pentru transformarea revoluţionară a societăţii, împotriva teoriilor idealiste capitularde şi reacţionare, care afirmau neputinţa omului faţă de divinitate.

„Domeniul artei nu se mărgineşte doar la frumos... ci cuprinde tot ce interesează pe om în realitate (în natură şi în viaţă)”, spune Cernăşevski. De aci urmează concluzia că Cernăşevski îi atribuie artistului sarcina de a se ocupa de toate aspectele vieţii, de a o studia şi de a surprinde esenţialul în ceea ce constituie procesul de luptă al oamenilor pentru mai bine. „Socialul în viaţă, — iată conţinutul artei”, spune el. Aceasta înseamnă că Cernăşevski şi-a dat perfect seama că obiectul artei trebuie să fie descrierea vieţii, a luptei oamenilor pentru orânduirea mai dreaptă a societăţii. Punând astfel chestiunea, el atribuia artei un rol combativ, activ, militant în această luptă. Evident, în asemenea împrejurări Cernăşevski milita pentru apropierea artei de viaţă şi punea arta în slujba poporului, în slujba marilor interese ale omenirii.

Cernăşevski a elaborat şi teza fundamentală a veracităţii operei de artă. El a demonstrat că valoarea artistică a operei de artă nu este în deformarea realităţii, nici în copierea ei, ci în prezentarea veridică a vieţii, ceea ce înseamnă adâncirea sensului ei, interpretarea ei.

A. A. Idanov spunea: „Începând cu Belinschi, cei mai buni reprezentanți ai intelectualității democratice revoluționare ruse, scriitorii și criticii democrației revoluționari ruși, n'au recunoscut așa numita „artă pură“, „artă pentru artă“, ci au fost purtătorii de cuvânt ai artei pentru popor, ai înaltelor ei ideologii și semnificațiilor sociale”.

Și într'adevăr, iată cum definea Cernășevschi rostul artei: „Menirea superioară a artei este să fie manualul vieții”. Aceasta înseamnă că opera de artă nu trebuie să redea simplu viața ci, interpretând-o, trebuie să-și spună cuvântul asupra ei, trebuie s'o judece, trebuie să arate dacă e bine sau rău construită și să contribuie la îndreptarea ei. Dar aceasta înseamnă că omul de artă trebuie să fie legat de viață, de popor, de problemele și interesele lui. Asta înseamnă că omul de artă trebuie să răspundă tuturor problemelor puse de timpul pe care îl trăiește odată cu contemporanii săi, asta înseamnă că omul de artă trebuie să caute a da un răspuns pozitiv, revoluționar, problemelor puse de viață. De aici se ajunge fără îndoială la concluzia că omul de artă, prin creația lui, trebuie să contribuie practic la rezolvarea problemelor vieții. Cum însă istoria omenirii este istoria luptelor de clasă, activitatea omului de artă și rostul operei de artă trebuiesc incluse în acest mare proces al transformării. Vedem așa dar cât de curajos și de pătrunzător a fost Cernășevschi, când a fixat rolul artei și poziția artistului pe baricada revoluționară, socialistă.

Lovind cu putere în concepțiile idealiste cu privire la artă și la estetică, Cernășevschi de fapt, nu făcea decât să jaloneze ceea ce avea să devină mai târziu estetica materialistă care, pe temeiul învățăturii marxist-leniniste, s'a transformat în știință, într'o disciplină filosofică.

Cernășevschi concepea teoria și practica, ca făcând parte dintr'un tot unitar. Iată cum se explică faptul că el nu s'a mărginit numai la enunțări teoretice în domeniul estetic, ci a exemplificat gândirea lui prin realizarea unui roman de mari proporții sub a cărui influență s'au găsit generații întregi de revoluționari. Tipurile pozitive, tipurile de luptători din „Ce-i de făcut?” au servit drept model multora dintre tinerii din Rusia, atunci când au pornit pe calea luptei pentru interesele poporului. Nadejda Crupscala povestește în amintirile ei despre Lenin:

„Când cercetezi opera lui Vladimir Ilici, vezi că pasagiile în care vorbește despre Cernășevski sunt scrise cu un deosebit entuziasm. În broșura lui Lenin „Ce-i de făcut?” influența lui Cernășevski se manifestă indirect”.

Și mai departe :

„Ca personalitate, Cernășevski l-a influențat pe Vladimir Ilici prin spiritul său neînduplecat, prin dârzenia sa, prin demnitatea și mândria cu care îndura soarta sa nespuse de grea. Și tot ce a spus Vladimir Ilici despre Cernășevski este pătruns de un deosebit respect pentru memoria lui”.

Romanul lui Cernășevski a trecut însă granițele Rusiei. Tradus în diferite limbi, el a constituit o chemare la luptă pentru revoluționarii din diferite părți ale lumii. Mai mult, unii militanți ai clasei muncitoare și-au făcut primul pașă călăuziți de nemuritoarea operă a acestui gânditor. Astfel Gheorghe Dimitrov spune următoarele :

„Romanul „Ce-i de făcut?” a avut încă de acum treizeci și cinci de ani o influență cu totul deosebită asupra mea, tânăr muncitor care făceam atunci primul pașă în mișcarea revoluționară din Bulgaria, o influență deosebit de adâncă, de neșters. Și trebuie să spun: nici înainte și nici după aceasta n'a mai fost operă literară care să producă asupra educației mele de revoluționar o înrădărire mai puternică, decât romanul lui Cernășevski”.

Am dat aceste citate pentru a arăta deosebita însemnătate a romanului. Cernășevski l-a scris în închisoare, în iarna anilor 1862 și 1863. Trecând prin cenzură, romanul a apărut apoi în câteva numere consecutive din „Sovremennic”. Imediat însă autoritățile țariste și-au dat seama că au comis o gravă greșală și n'au mai permis retipărirea cărții, decât în 1905. În vremea aceasta însă, adică timp de mai bine de patruzeci de ani, romanul lui Cernășevski a circulat din mână în mână, copiat în nemănumerate exemplare. Problematika romanului este lupta oamenilor cinstiți, drepți, cu dragoste de popor și de țară, împotriva așezărilor rele ale societății, împotriva moralei putrede convenționale și pentru așezarea relațiilor între oameni pe temelia sănătoasă a libertății și a încrederii mutuale. Calitatea esențială a romanului este veracitatea lui. Eroii nu sunt niște copii după natură, ci niște imagini artistice, sunt tipurile luptătorilor revoluționari din intelectualitatea celui de al VI-lea deceniu al se-

colului trecut. În romanul lui Cernâșevski se vorbește despre oamenii noi. Într'adevăr, atât Lopuhov cât și Chirsanov, ca și Vera Pavlovna sunt niște oameni hotărâți să înfrunte urâșenia așezării sociale nedrepte, hotărâți să lupte împotriva normelor moralei ipocrite, hotărâți să servească oamenii simpli, poporul. Eroii lui Cernâșevski sunt revoluționari și este vădit că romanul lui are un caracter de luptă, aproape polemic. Romanul înfățișează chipul unei femei noi care urăște orice fel de asuprire și tinde spre independență și libertate. Este chipul femeii inteligente și curajoase, hotărâtă să lupte pentru drepturile ei și ale celorlalte femei. Această femeie este insuflețită de idei generoase; bună soție, ea înțelege să așeze viața conjugală pe temelia unor relații de sinceritate și încredere. În clipa când nu mai iubește, această femeie nouă socotește de datoria ei să spună adevărul. Cernâșevski înfruntă morala ipocrită a vremii lui, rezolvând conflictul în mod pozitiv; femeia își găsește drumul fericirii muncind totodată pentru binele semenilor ei.

Eroii lui Cernâșevski nu sunt schematici; sunt oameni obișnuiți, vii. Asemenea oameni au trăit în vremea când el își scria romanul. Erau oamenii care își făceau drum în viață călăuzind și pe alții spre libertate și fericire.

În „Ce-i de făcut?” există și tipul omului deosebit. Acesta este Rahmetov, revoluționar care și-a închinat viața cauzei poporului. În chipul acestuia Cernâșevski sintetizează trăsăturile cele mai bune ale oamenilor progresiști ai vremii lui. Dar nici Rahmetov nu este schematic. Drumul său nu este simplu și venirea lui în rândurile mișcării revoluționare, transformarea în militant activ este explicată perfect prin înlanțuirea faptelor. Cu trăsături geniale Cernâșevski conturează tipul conducătorului legat de popor, devotat cauzei celor mulți, om care nu-și mai aparține, ci este al celorlalți.

E interesant să semnalăm faptul că în romanul „Ce-i de făcut?” Cernâșevski schițează felul cum va arăta societatea după victoria revoluției. Vera Pavlovna visează și vede o viață nouă, când omul supune natura, când munca nu mai e un chin, ci a devenit o plăcere. Nu mai există contradicțiile între munca manuală și munca intelectuală. Omul din această societate, din rob al mașinii, a devenit creator. Și totodată, având această vi-

ziune a lumii noi, Cernășevski pornește din Rusia spre a șterge toate granițele și a făuri o lume liberă a întregii omeniri, pe globul pământesc.

„Ce-i de făcut?” a fost scris în cazematele fortăreței Petropavlovsc. Autorul nu știa dacă va mai vedea vreodată lumina libertății. Cu toate acestea, cartea e plină de optimism, de încredere în viitorul fericit al omenirii. Eroii romanului nu sunt niște gânditori apatici, ci niște oameni activi care nu despart cuvântul de faptă, ci acționează concret pentru înfăptuirea vișurilor lor. Eroii lui Cernășevski sunt întemeietorii unor relații noi între oameni, sunt promotorii unei morale noi.

Caracteristic este însuși titlul romanului: „Ce-i de făcut?” În clipa când lupta de clasă se ascutea, în vremea când se puneau premisele revoluției fărănești în Rusia, Cernășevski n'a socotit necesar să stimuleze lupta numai prin articole teoretice. Pentru scopul central — răsturnarea revoluționară a orânduirii feudalo-țariste — el a lucrat cu toate mijloacele posibile: studiul filosofic, eseul economic, disertația despre estetică și literatura propriu zisă. Articol de gazetă sau roman de mari proporții, totul trebuia să se îmbine cu lupta concretă revoluționară de fiecare zi. Astfel, Cernășevski a demonstrat în practică caracterul ideologic al artelor ca și al filosofiei, al moralei, al științei, etc.

Impotriva romanului „Ce-i de făcut?” critica vremii a deschis un foc concentric, menit să demonstreze că această carte nu are o mare valoare artistică. Obiectivul era limpede: Nu se discuta de fapt altceva decât conținutul romanului, teza lui, poziția autorului. Deaceia întreaga reacțiune s'a coalizat ca să decreteze că acest roman nu are valoare artistică. Anii au trecut, criticii au dispărut, au pierit reviste, nume, oameni. Dar „Ce-i de făcut?” a rămas și astăzi, nu ca un simplu document al vremii, ci ca o operă realistă, revoluționară, de înaltă valoare etică și artistică.

Amintirea lui Nicolae Gavrilovici Cernășevski dădea însonnie aristocrației și burgheziei rusești până și în secolul al XX-lea. Operele lui căpătau cu mare greutate viza de tipărire. Multe lucrări, de ale sale n'au văzut lumina tiparului, decât în 1924. Genialul gânditor, unul dintre cei care constituie gloria științei rusești, a fost prohibit și după moarte. Aceasta, pentru că

confinutul adânc al vlei și operei sale era chemarea la luptă pentru libertate, pentru o viață nouă, pentru socialism. Dar neputând atinge nivelul gândirii științifice la care au ajuns Marx și Engels, handicapat de starea înapoiată a Rusiei, din acea vreme, — Cernășevski s'a putut apropia totuși cel mai mult dintre toți materialiștii premarxiști, de gândirea științifică; el a întrezărit viitorul socialist al omenirii, dar n'a putut cunoaște și aprecia clasa muncitoare, ca singura forță capabilă de a făuri lumea visată de el.

Numai lupta proletariatului sub conducerea Partidului Bolșevic, printre precursorii căruia se numără Nicolae Cernășevski, a făcut posibilă răsturnarea dela putere a țarismului, a burgheziei și a moșierimii și făurirea socialismului pe a șasea parte a globului pământesc. În Uniunea Sovietică, Patria mult iubită a lui Cernășevski, se făurește astăzi sub conducerea Partidului Comunist Bolșevic și a genialului său conducător Iosif Vissarionovici Stalin acea fază a societății, în care fiecare va munci după capacitatea sa și va căpăta după trebuințele sale: faza comunismului.

Măreață a fost descătușarea forțelor creatoare realizată de Marea Revoluție din Octombrie. Odată cu descătușarea oamenilor, odată cu desvoltarea forțelor creatoare ale maselor populare, regimul sovietic a adus și revizuirea moștenirii trecutului. Puternica lumină a adevărului a fost proiectată spre trecutul de luptă, de chin și de eroism al poporului rus. Și, odată cu lămurirea mărețelor faze de luptă liberatoare, au fost scoși la iveală în fața omenirii genialii gânditori, precursorii marxiștilor ruși, revoluționarii desinteresați, care au luptat în condițiuni nemai-pomenit de grele pentru fericirea poporului lor. Odată cu ei toți, Cernășevski a fost pus la locul care i se cuvenea, la locul care l-a fost recunoscut din primele momente de mișcarea revoluționară muncitorească și de marele Lenin.

Astăzi, când în lupta împotriva teoriilor idealiste folosite drept armă de tabăra imperialistă, proletariatul din toată lumea, oamenii iubitori de pace și libertate de pretutindeni mănuesc invincibila armă științifică a marxism-leninismului, astăzi când

drumul țării și al poporului nostru este călăuzit de Partidul Muncitoresc Român, în frunte cu Comitetul său Central, prin aplicarea învățăturii lui Marx, Engels, Lenin și Stalin în condițiile concrete ale dezvoltării democrației populare spre socialism, — amintirea, cunoașterea operei și a personalității marelui dispărut este o datorie a acelor care construiesc, luptând.

N. MORARU

ARTA ȘI REALITATEA DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC ¹

Tratatul de față se limitează la concluzii generale deduse din fapte, concluzii pe care, deopotrivă, le confirmă numai prin referințe generale asupra acestor fapte ². Iată primul punct în privința căruia se impune o lămurire. Trăim în veacul monografiilor, astfel încât lucrării de față i s'ar putea aduce învinuirea că este inactuală. Eliminarea tuturor studiilor speciale ar putea fi considerată ca o nesocotire a acestora, sau atribuită părerii ce pretinde că deducțiile generale nu se cer confirmate prin fapte particulare. O atare concluzie nu s'ar întemeia, însă, decât pe forma exterioară a lucrării [mele], și nicidecum pe caracterul ei intrinsec ³. Adevărata orientare a ideilor dezvoltate în lucrarea de față dovedește îndeajuns că ele au luat naștere pe tărâmul realității și că în genere autorul atribue prea puțină importanță, în raport cu vremurile noastre, elanurilor fantastice, chiar atunci când acestea se ivesc în domeniul artei, nu numai în cel al științei. Fondul noțiunilor expuse de autor constituie o cheazășie a faptului că el ar fi dorit, dacă i-ar fi fost posibil, să citeze o seamă de fapte, pe care se bazează concepțiile sale. Dacă însă s'ar fi decis să-și ducă la îndeplinire dorința, volumul lucrării ar fi depășit ⁴ cu mult limitele ce-i sunt fixate ⁵. Autorul este de părere totuși că indicațiile generale pe care le dă sunt suficiente, pentru a-i aminti cititorului zecl și sute de fapte în sprijinul părerilor ex-

puse, fiind, așa dar, convins că lipsa de amploare a explicațiilor sale nu va fi socotită drept absență a dovezilor.

De ce, însă, autorul și-a ales ca subiect de studiu o problemă atât de generală, atât de vastă, pe cât este aceea a raportului dintre artă și realitate din punct de vedere estetic? De ce nu și-a ales el cutare problemă specială ⁶, după cum se procedează, îndobște azi?

Desigur, nu autorul va decide dacă problema pe care și-a propus s'o trateze, nu-i depășește forțele. Subiectul ce i-a atras atenția poate însă pe bună dreptate să atragă deopotrivă atenția tuturor persoanelor preocupate de problemele estetice, adică a tuturor celor ce manifestă interes pentru artă, poezie, literatură.

Autorul consideră inutilă o discuție asupra problemelor fundamentale ale științei, atunci când nu există nimic nou și esențial de spus, când încă nu este pregătit terenul propice pentru a se dovedi că știința este pe cale să-și schimbe concepțiile anterioare, și arăta în ce sens, după toate probabilitățile se va petrece atare schimbare. Atunci, însă, când s'au elaborat suficiente date în vederea unei concepții noi asupra problemelor de bază ale științei noastre speciale, atari idei ⁷ fundamentale pot și trebuie să fie exprimate.

Respect pentru viața reală, neîncredere în ipotezele apriorice ⁸, chiar dacă acestea ar fi pe placul fanteziei, — iată caracterul tendințelor ce domină astăzi în știință. Autorul este de părere că și convingerile noastre estetice trebuie să fie aduse la acest numitor, dacă, în genere, ar mai avea vreun rost să vorbim despre estetică.

[Și-a pierdut oare estetica dreptul de a fi luată în considerație? Sunt oare vrednice de atenția noastră numai cercetările bibliografice? Trebuie oare să neșocotim întregul din cauza amănuntelor? Intrucât mă privește sunt de părere că acest punct de vedere, care are în zilele noastre foarte mulți susținători, este unilateral și că, recunoscând importanța studiului separat al cutăror opere de artă, al cutăror scriitori, suntem datori să recunoaștem și importanța studiilor asupra valorii artei. Ar fi ciudat să oropsim studiul istoriei universale, declarând că n'ar merita să ne interesăm decât de chestiuni referitoare la detaliile cutăror evenimente și tot atât de ciudat ar fi să oropsim estetica din pricina amănuntelor de istorie literară. Oricât ne-ar preocupa (și pe bună dreptate) detaliile unui obiect, n'am putea re-

nunța totuși la o idee generală asupra obiectului însuși, și n'am putea contesta justetea și importanța formulării unor atari concepții.

Sau aceste concepții sunt atât de clare și atât de unanim recunoscute, încât nu mai trebuie să fie discutate? Nu, mai curând sunt presimțite în mod vag, decât înțelese precis; iată de ce, a vorbi despre ele, nu însemnează a stăruia asupra unor lucruri oricum cunoscute].

Ca oricare altul, autorul recunoaște și el necesitatea unor studii speciale; crede însă că ar fi necesar deasemenea, ca din timp în timp să procedeze la examinarea, dintr'un punct de vedere general, a conținutului științei; deasemeni crede că dacă e important să fie culese și cercetate faptele, tot atât de importante sunt și încercările de a pătrunde sensul acestora. Recunoaștem cu toții însemnătatea pe care o are istoria artei și, în special, istoria poeziei: aceeași însemnătate va trebui să li se acorde și problemelor: ce este arta, ce este poezia?

[În filosofia hegeliană noțiunea frumosului este tratată în modul următor:

Viața universului este procesul realizării ideii absolute. Deplina realizare a ideii absolute o poate dobândi numai universul în tot spațiul său și în tot decursul existenței sale; în timp ce într'un anumit obiect, restrâns în limitele spațiului și ale timpului, ideia absolută nu se înlăptuește pe deplin niciodată. Realizându-se, ideia absolută se descompune într'un șir de idei deosebite; iar fiecare dintre aceste idei deosebite nu se realizează la rândul ei pe deplin decât într'o mulțime infinită de lucruri sau ființe, pe care ea le cuprinde, neputându-se niciodată întruchipa pe deantregul într'o singură ființă, luată în parte].

În toate sferele activității spirituale acționează [însă] legea ascensiunii dela nemijlocit la mijlocit. În virtutea acestei legi, ideia [absolută], percepută pe deplin numai prin cugetare (cunoaștere sub formă mijlocită), îi apare spiritului dintru început sub forma nemijlocită sau sub forma unei concepții. Din această cauză spiritul omenesc are impresia că o anumită ființă, restrânsă în limitele spațiului și timpului, corespunde în mod absolut noțiunii sale, el are impresia că într'acea ființă s'a realizat pe deplin o anumită idee, iar într'această anumită idee s'a înlăptuit pe deplin ideea în genere. O atare concepție asupra unui obiect nu este decât o aparență (Ist ein Schein) în sensul că

Ideia nu se manifestă niciodată pe deplin într'un anumit obiect individual; în dosul acestei aparențe se ascunde însă adevărul, deoarece într'o anumită idee se realizează într'adevăr, în oarecare măsură, ideea generală, iar o anumită idee se realizează de asemenea, în oarecare măsură, într'un obiect individual. Această aparență, ce ascunde în dosul ei adevărul, aparență a manifestării pe deplin a ideii într'o ființă individuală, este frumosul (das Schöne).

Astfel este tratată noțiunea frumosului în sistemul estetic predominant. Din această concepție fundamentală rezultă următoarele definiții: frumosul este ideea sub forma unei manifestări limitate; frumosul este un obiect individual sensorial, ce apare ca o expresie pură a ideii, astfel încât aceasta nu mai cuprinde nimic individual, după cum în obiectul individual sensorial nu există nimic din ceea ce n'ar reprezenta manifestarea pură a ideii. În acest sens obiectul individual este denumit imagine (das Bild). Așa dar, frumosul este absoluta concordanță, absoluta identitate a ideii și imaginii.

Nu vom insista asupra faptului că atari concepții fundamentale [din care deduce Hegel definiția frumosului], după părerea generală a criticii, nu mai rezistă astăzi; nu voi vorbi nici despre faptul că frumosul se prezintă [la Hegel] numai ca o „aparență”, ce rezultă din lipsa de perspicacitate a vederii [nedesvoltate], neluminate de cugetarea filosofică, în fața căreia dispare plenitudinea aparență a manifestării ideii într'un obiect individual, încât [după sistemul lui Hegel] cu cât este mai dezvoltată cugetarea [unui om], cu atât mai mult dispare dinaintea ei frumosul, și deci, pentru o cugetare pe deplin dezvoltată nu există decât adevărul, în timp ce frumosul se anulează; nu voi încerca să desmint afirmațiile de mai sus, amintind faptul că în realitate, dezvoltarea cugetării omului nu distruge cătuși de puțin simțul lui estetic: sunt lucruri care s'au [spus cu mult înaintea mea, și dacă aș fi dorit să-mi reduc critica la dezvoltarea acestor observații, mai potrivit ar fi fost să renunț]. Ca o consecință [a ideii fundamentale din sistemul hegelian], noțiunea frumosului expusă mai sus cade împreună cu întreg sistemul. Se poate însă, ca un sistem să fie fals și totuși ideea particulară, inclusă în acest sistem și considerată în mod de sine stătător, să rămână justă, ea bizuindu-se pe propriile ei temeiuri, [independente de temeiurile generale metafizice]. Mai rămâne așa dar să arătăm că [definiția hegeliană a frumosului] nu re-

zistă criticii, chiar dacă nu e privită sub raportul [sistemului metafizic al lui Hegel, în prezent decăzut].

„Frumoasă este o ființă, când prin ea se manifestă pe deplin ideea ce o reprezintă“. Atare afirmație transpusă într'un limbaj simplu înseamnă: „frumoase sunt toate cele excelente în felul lor, cele în genul cărora nu se pot închipui exemplare mai perfecte“. Este foarte just că un obiect trebuie să fie excelent în genul său, pentru ca să poată fi denumit frumos. O pădure, de pildă, poate să fie frumoasă, însă numai o pădure „bună“, înaltă, dreaptă, deasă, într'un cuvânt, o pădure (minunată), excelentă; o pădure [oarecare] cu copaci chirșiți, o pădure [oarecare] jalnică, scundă și rară [care nici nu merită să fie denumită pădure] nu poate fi frumoasă. Este frumos trandafirul; frumos este însă, nu mai trandafirul „bun“, proaspăt, cu toate petalele. Într'un cuvânt, toate cele frumoase sunt excelente în genul lor. Dar nu sunt frumoase toate cele ce sunt excelente în genul lor; o cârtiță [oarecare] poate să fie un exemplar excelent al speciei cârtițelor, niciodată însă ea nu ne va părea „frumoasă“; trebuie să spunem același lucru și despre cea mai mare parte a amfibiiilor, despre multe specii de pești, chiar și despre multe păsări [de pildă, cioara pinguinul, etc.]. Cu cât un animal din atare specie este mai reprezentativ pentru un naturalist, deci cu cât mai deplin se exprimă prin el ideea despre acel anume animal, cu atât mai urât este el din punct de vedere estetic; [o mocirlă oarecare poate să fie o mocirlă excelentă, dar] cu cât este mai perfectă în felul ei mocirlă, cu atât mai urâtă este ea sub raport estetic. [Se poate spune același lucru despre o tundră, despre o stepă nisipoasă]. Nu sunt frumoase toate cele excelente în genul lor, întrucât nu sunt frumoase toate genurile de obiecte. Definiția [lui Hegel], după care frumosul ar fi deplina concordanță dintre obiectul individual și ideea despre același obiect este prea largă. Această definiție exprimă doar faptul că din categoriile de obiecte și fenomene, care pot să atingă nivelul frumosului, frumoase par doar obiectele și fenomenele cele mai perfecte; dar atare definiție nu explică din ce cauză înseși categoriile obiectelor și ale fenomenelor se deosebesc, la rândul lor, între ele: de o parte aflându-se unele, a căror frumusețe este evidentă, iar de cealaltă parte altele, la care nu putem observa nimic frumos.

Totodată însă această definiție este și prea restrânsă. „Frumoase par cele ce dau impresia unei realizări depline a ideii genului“⁹, ceea ce, deasemeni înseamnă: „este necesar ca în-

tr'o ființă frumoasă să existe tot ceea ce poate fi mai bun în ființele de același gen; este necesar să nu se poată găsi într'alte ființe de același gen nimic bun, nimic care să nu existe și în exemplarul frumos". Intr'adevăr pretindem aceste calități dela fenomenele și obiectele frumoase aparținând acelor regnuri ale naturii, în care nu există varietăți de tipuri ale unuia și aceluiași soi de obiecte. Un stejar, de pildă, nu poate avea decât un singur caracter al frumuseții: trebuie să fie înalt și des; un stejar frumos prezintă totdeauna aceste calități și nimic altceva mai bun nu se va găsi la alți stejari. [Animalele sălbatice oferă în general o foarte redusă varietate de tipuri: ursul obișnuit și ursul alb]. Totuși, până și animalele, din moment ce sunt domestice, încep să prezinte varietăți de tipuri ale unei aceleiași specii. [Prin nimic nu se deosebesc între ele toate speciile de cai sălbatice; cât de mari sunt însă deosebirile dintre caii domestici! Nu ne-ar trece prin gând să pretindem ca un singur exemplar să întrunească însușirile unor exemplare diferite. Pisica sălbatică are totdeauna o singură culoare; pisica domestică, deși aparținând absolut aceleiași specii, poate să aibă diferite culori. Frumoasă este o pisică neagră ca smoala, dar frumoasă este și o pisică cenușie, precum și cea vărgată, ca un tigr. Nu ne-ar trece prin gând să pretindem ca o singură pisică să întrunească și frumusețea unei pisici negre, și frumusețea celei cenușii]. Omul prezintă o și mai mare varietate de tipuri de frumusețe, încât nici nu ne-am putea închipui, ca toate nuanțele frumuseții umane să fie întrunite, de un singur om; [e imposibil doar să ai în același timp păr negru și să fii și blond: toată lumea este de acord că sunt frumoși ochii albaștri, că tot atât de frumoși sunt și ochii negri, și desigur că n'a fost nimeni desamăgit, constatând că un om cu ochi negri n'are în același timp și ochi albaștri].

Expresia: „frumosul este deplina manifestare a ideii într'un obiect individual“, nu poate nicidecum constitui o definiție a frumosului. Această expresie are însă o latură justă, anume aceea că „frumosul“ nu este o idee abstractă, ci un obiect individual viu; ea mai conține și o altă aluzie justă, privind o proprietate a operelor de artă autentice: conținutul acestora prezintă totdeauna ceva interesant nu numai pentru un artist, ci în genere pentru om (în sensul că ideea „este universală, ea funcționând pretutindeni și etern“); de unde toate acestea, vom vedea la locul cuvenit.

Un sens absolut diferit are o altă definiție, înfățișată ca fiind

identică celei dintâi: „frumosul este unitatea ideii cu imaginea, deplina contopire a ideii și imaginii”¹⁰. Această definiție prezintă într’adevăr un indiciu esențial, nu însă referitor la ideea frumosului în genere, ci la ceea ce denumim „capodopere”; o operă de artă va fi într’adevăr frumoasă numai atunci când artistul va reda absolut tot ceea ce a intenționat să redea în ea. Desigur, un portret nu e bun decât atunci, când pictorul a reușit să zugrăvească întocmai omul pe care a vrut să-l zugrăvească. „A zugrăvi frumos un chip” și „a zugrăvi un chip frumos”, — sunt două lucruri absolut diferite. La această caracteristică a operelor de artă va trebui să ne referim pentru a defini esența artei. Socot însă util să fac de pe acum observația că definiția frumosului ca unitate a ideii cu imaginea, — această definiție, ce nu are în vedere frumosul naturii celei vii, ci operele frumoase de artă, conține tocmai embrionul sau rezultatul unei tendințe, în virtutea căreia, estetica dă preferință deobicei frumosului din artă, și nu frumosului din realitatea vie.

Ce reprezintă în esență frumosul, din moment ce el nu poate fi definit ca „unitate a ideii cu imaginea”, sau ca „deplină manifestare a ideii într’un obiect individual”?

Lucrurile noi nu pot fi zidite atât de ușor, pe cât sunt distruse cele vechi și este mult mai ușor să ataci decât să te aperi; este foarte posibil, prin urmare, ca părerea asupra esenței frumosului, ce-mi pare mie justă, să nu fie satisfăcătoare pentru toată lumea; dacă însă concepțiile estetice, deduse din concepțiile actuale predominante asupra raportului dintre gândirea umană și realitatea vie, vor mai fi rămas, totuși, incomplete, unilaterale sau șubrede în expunerea mea, nădăjduiesc că atari cusururi nu aparțin concepțiilor în sine, ci se datorează numai expunerii mele.

Sensația pe care frumosul o dă omului, constituie o mare bucurie ce seamănă cu bucuria pe care o resimțim în prezența unei ființe ce ne este dragă¹⁾. Frumosul ne place într’un mod desinteresat, îl admirăm și ne bucurăm cu el, precum ne-am bu-

1) Am în vedere numai cele frumoase prin însăși natura lor, și nicidecum pentru că au fost frumos zugrăvite de artă; obiectele și fenomenele frumoase, și nu zugrăvirea lor frumoasă în opera de artă; o operă de artă trezind plăceri estetice prin valoarea ei artistică, poate să stârnească totuși un sentiment de mâhnire, sau chiar de desgust prin natura obiectului zugrăvit. De pildă, acesta este cazul multora dintre poeziile lui Lermontov și aproape al tuturor operelor lui Gogol.

cura cu un om ce ne este drag. Rezultă deci că frumosul include ceva plăcut, drag sufletului nostru. Acest „ceva“ trebuie să fie însă extrem de cuprinzător, să fie în stare să se întruchipeze în formele cele mai variate, să fie extrem de universal, întrucât frumoase ne apar cele mai variate obiecte, ființe ce nu seamănă deloc unele cu altele.

Viața reprezintă tot ceea ce este mai general din câte îi sunt dragi omului și totodată și lucrul cel mai drag pe lume, adică, în sens mai imediat, viața pe care ar fi vrut s'o ducă, viața ce-i place; apoi și orice altă viață, pentru că tot e mai bine să trăiești, decât să nu trăiești: toate ființele vii, prin însăși natura lor, se tem de pieire, de neant, iubesc viața. Așa dar cred că definiția [frumosului]: „frumosul este viața“, „frumoasă este ființa, în care viața ne apare precum ar trebui să fie ea după concepțiile noastre, frumos este obiectul ce manifestă indicii de viață, sau ne aduce aminte de viață“, — cred că această definiție dă o explicație satisfăcătoare pentru toate împrejurările care trezesc în noi sentimentul frumosului. Pentru a verifica cele de mai sus, să urmărim principalele manifestări ale frumosului în diferitele domenii ale realității.

„O viață bună“, „o viață, precum trebuie să fie“, constă la oamenii din popor din a mânca pe săturate, a locui într-o casă bună, a dormi îndeajuns; totodată însă pentru oamenii dela țară noțiunea de „viață“ include permanent și ideea de muncă: fără muncă nu poți trăi; ar fi chiar și plictisitor. Datorită unui trai îndeștulat și muncind totodată mult dar nu până la istovire, un tânăr dela țară sau o fată tânără dela țară vor avea o culoare foarte fragedă a feței, obrații rumeni, — prima condiție a frumuseții pentru concepțiile poporului de jos. Muncind mult, înzestrată deci cu o constituție robustă, o țărăncuță tânără, dar și mereu sătulă, va avea un trup îndesat, — deasemenea o condiție necesară a frumuseții rustice; o fată mondenă frumoasă, [subțirică, uscățivă], „semieterică“, i s'ar părea omului dela țară „pirpirie“ producându-i chiar o impresie neplăcută, întrucât el este obișnuit să vadă într-o ființă „slăbănoagă“, urmările unei stări bolnăvicioase sau ale unei „soarte amare“. Munca însă nu-ți dă posibilitatea de a te îngrașa: dacă o fată dela țară este grasă, atare împrejurare însemnează o stare bolnăvicioasă, este simptomul unei constituții „buhave“, obezitatea fiind un cusur în ochii poporului; o țărăncuță frumoasă nu poate să aibă mânuțe și piciorușe mici, deoarece ea muncește mult; asemenea

atribute ale frumuseții de altminteri nici nu sunt pomenite în cântecele noastre. Într'un cuvânt, descriind fetele frumoase, cântecele populare nu evidențiază niciun indiciu de frumusețe care să nu fie expresia unei stări de sănătate înfloritoare, precum și a echilibrului de forțe din organism, urmare a unui trai îndestulat, împlinit prin muncă necurmată și grea, fără a fi însă excesivă. Cu totul altfel se prezintă frumusețea unei fete mondene: de câteva generații în familia ei s'a trăit fără a se munci cu brațele; când omul duce o viață inactivă, în extremitățile trupului său, curge prea puțin sânge; cu fiecare generație nouă, mușchii mâinilor și picioarelor devin mai puțin viguroși, iar oasele mai subțiri; ca o consecință inevitabilă, mâinile și picioarele vor fi mai mici, trăsătură caracteristică a unei vieți lipsite de muncă fizică, singurul mod de viață pe care îl concep clasele superioare ale societății; faptul că o femeie mondenă are mâini și picioare mari, se socotește drept indiciu al unei conformații defectuoase sau drept indiciu că nu face parte dintr'o familie distinsă și veche. Pentru același motiv o femeie mondenă frumoasă trebuie să aibă și urechile mici. Migrena, precum se știe e o boală interesantă, și pe bună dreptate: din pricina lipsei de mișcare, sângele rămâne pe deantregul în organele mijlocii, scurgându-se spre creier; de altminteri și așa sistemul nervos este destul de sensibilizat datorită slăbirii generale a organismului; rezultă, deci, în mod inevitabil, persistente dureri de cap și diferite alte turburări nervoase; ce să-i faci? Boală interesantă, ba chiar de invidiat, de vreme ce este urmarea unui mod de viață, pe care-l socotim plăcut. Sănătatea nu-și poate pierde, ce-i drept, niciodată valoarea pe care o are în ochii omului, căci și în îndestulare și în lux, este rău să trăiești fără sănătate, astfel că obrajii rumeni și frăgezimea înfloritoare a sănătății prezintă o aceeași atracție și pentru lumea mondenă; dar și starea bolnăvicioasă, de slăbiciune, de moli-ciune, privirea galeșă, constituie în ochii ei un atribut al frumuseții, fiind consecința unei vieți de lux și inactivitate. Paloarea, privirea galeșă, starea bolnăvicioasă mai au și o altă semnificație pentru lumea mondenă: dacă un om dela țară râvnește la odihnă și liniște, oamenii din societatea cultă, necunoscând nevoile materiale și oboseala fizică, se simt, în schimb, deseori plictisiți de trândăvia lor și de lipsa unor griji materiale, căutând „sensaii tari, emoții, pasiuni“, care dau colorit, varietate și farmec vieții mondene, atât de monotone și incolore. Omul, însă, se consumă

iute, dedându-se unor senzații și pasiuni înfocate: cum să nu rămână, dar, fermecat de paloarea și privirea galeșă a unei femei frumoase, din moment ce paloarea și privirea galeșă sunt un indiciu că „a avut o viață furtunoasă”?

*„Ni-e dragă prospețimea feței —
Mărturie a tinereții,
Dar și mai dragă adesea ni se pare
Paloarea, semn de-alean și frământare”*

Dar dacă faptul de a aprecia o frumusețe palidă și bolnăvicioasă este indiciul unui gust artificial, depravat, orice om de o cultură autentică simte că viața veritabilă este viața minții și a inimii. Atare existență adevărată se întipărește în expresia feței și în modul cel mai vădit, în privire, astfel încât expresia feței, despre care ne vorbesc atât de puțin cântecele populare, capătă o semnificație enormă în concepțiile asupra frumuseții ce predomină în cercurile oamenilor culti; deseori se întâmplă ca un om să ni se pară frumos, numai pentru că are ochi frumoși și expresivi.

Am trecut în revistă, pe cât mi-a permis spațiul, principalele atribute ale frumuseții umane, despre care cred că ne dau cu toatele o impresie de frumos, tocmai pentru că în ele constatăm manifestări ale vieții, așa precum o înțelegem. Va fi necesar acum să cercetăm latura opusă a lucrurilor, anume să analizăm din ce cauză poate fi un om urât.

Oricine va explica pricina urâteniei corporale a unui om, prin faptul că el are o figură urâtă: „nu este bine făcut”. Știm că monstruozitatea este rezultatul unor boli sau al unor accidente, datorită cărora omul și mai ales în prima perioadă a dezvoltării lui poate fi cu ușurință desfigurat. Dacă viața cu manifestările ei reprezintă frumusețea, este foarte firesc ca boala cu urmările ei să constituie urâtenia. Omul care nu este bine făcut poate fi și el considerat un monstru, numai că într-o mai mică măsură, cauzele acestei alcătuirii defectuoase fiind, deși mai atenuate, cam aceleași ca ale monstruozității. Gheboșenia rezultă din împrejurări nenorocite ivite în prima fază a dezvoltării omului; gârbovirea nu este, însă, decât un fel de cocoșare, mai redusă doar și datorită aceluiași cauze. În genere omul care nu este bine făcut poate fi, întrucâtva, socotit drept un om desfigurat; corpul lui nu evocă viața și nici o dezvoltare fericită, ci condițiuni grele și împrejurări defavorabile dezvoltării. Dela

aprecierea generală a corpului, să trecem la aprecierea feței. Trăsăturile feței pot să fie urâte în sine, sau prin expresia lor. Ne displace o expresie „rea“, „neplăcută“, de pe fața unei persoane pentru că răutatea este tocmai veninul ce ne otrăvește viața. De cele mai multe ori, însă, fața unei persoane nu este „urâtă“ prin expresia pe care o are, ci prin înseși trăsăturile ei: trăsăturile feței pot să fie urâte atunci când oasele faciale sunt prost rânduite, când cartilagiile și mușchii, în procesul lor de dezvoltare, capătă mai mult sau mai puțin pecetea monstruozi-tății, adică atunci când prima fază a dezvoltării omului se desfășoară în condițiuni defavorabile.

Ar fi absolut inutil să ne lansăm într'o amănunțită argumen-tare a ideii că, din regnul animal, unui om i se pare frumos tot ceea ce exprimă, după concepțiile sale antropomorfe, noțiunea unei vieți proaspete, pline de sănătate și de vigoare. La mamifere, a căror constituție, ochii noștri o socotesc mai apropiată de înfățișarea omului, impresii de frumusețe ne sunt oferite de forme rotunde și pline, de prospețime; grația mișcărilor ni se pare frumoasă, pentru că mișcările unei ființe sunt grațioase atunci când ființa este „bine făcută“, când adică seamănă cu un om bine făcut, și nu cu un monstru. Impresiile de urâtenie sunt produse de tot ceea ce ne apare ca „stângaci“, adică într'o oarecare măsură monstruos, după părerile noastre, care sunt peste tot în căutarea unei asemănări oarecare cu omul [stângă-cia, după părerile noastre, e un soi de monstruozitate]. Înfățișarea crocodilului, șopârlei, broaștei țestoase, [broaștei], ne amintește de mamifere, însă într'un mod monstruos, denaturat și absurd, astfel încât șopârlea și broasca țestoasă sunt respingă-toare. La înfățișarea neplăcută a broaștei se mai asociază și fap-tul că acest animal este acoperit cu o mucozitate rece, cu care în genere sunt acoperite cadavrele; broasca devine, astfel, și mai respingătoare.

Ar fi inutil să insistăm mai mult asupra faptului că la plante ne place frăgezimea culorii și bogăția luxuriantă a formelor, care vădesc o viață proaspătă, plină de vigoare. O plantă ofilită este urâtă, precum urâtă este și o plantă cu prea puțină sevă vitală.

În afară de aceasta, sgomotul și mișcările animalelor ne amintesc sgomotul și mișcarea vieții omenești; într'o măsură oarecare viața ne este deopotrivă amintită de murmurul plan-telor și legănarea ramurilor lor, precum și de frunzele în veșnic

frează; iată deci un nou izvor de frumusețe, pentru noi, în regnul vegetal și animal; un peisaj este frumos atunci când e animat.

Consider că ar fi inutil să urmăresc amănunțit, prin exemple luate din diferitele regnuri ale naturii, ideea că frumosul este însăși viața, sau, mai precis, acea viață ce-l evocă pe om și existența umană, întrucât [și Hegel și Fischer susțin mereu] că frumosul în natură este tot ceea ce ne amintește de ființa umană (sau, exprimându-ne în terminologia lui Hegel, prevestește personalitatea), afirmând că frumosul din natură n'are semnificația frumosului, decât ca o aluzie la om [mare, profundă ideie! Oh, cât de splendidă ar fi fost estetica lui Hegel, dacă această idee minunată dezvoltată în cuprinsul ei i-ar fi servit ca fundament în locul fantasticei căutări îndreptate spre plenitudinea de manifestare a ideii!] [Și] arătând, deci, că frumosul din om este viața, nu mai trebuie să dovedim că și frumosul din toate celelalte domenii ale realității, adică ceea ce, în ochii omului, nu dobândește atare calitate decât pentru că reprezintă o aluzie la frumosul din om și din existența acestuia, — este deopotrivă viața.

Trebuie neapărat să adăugăm că omul privește în general natura cu ochi de stăpân, apărându-i sub un aspect frumos, pe pământ, toate cele ce oferă fericire și mulțumire existenței umane. Incântător, minunat e soarele, lumina zilei, printre altele, tocmai pentru că reprezintă izvorul întregii vieți din natură și de asemenea pentru că are o înrăurire binefăcătoare și directă asupra funcțiunilor vitale ale omului, ridicând tonalitatea activității sale organice și având, deci, o influență favorabilă și asupra buneii dispoziții a spiritului nostru.

[S'ar putea chiar susține în genere, atunci când citim în estetica lui Hegel pasagiile care tratează despre frumosul din realitate, părerea că în mod inconștient el descoperea frumosul din natură în tot ce evocă viața, în timp ce, în mod conștient, considera frumosul ca o manifestare deplină a ideii. Fischer, în capitolul „Despre frumosul din natură”, susține mereu că frumosul nu poate fi decât tot ceea ce este viu sau pare să fie viu. Chiar și în decursul expunerii ideii despre frumos, foarte des se poate întâlni, la Hegel, cuvântul „viață” astfel încât] până la urmă ne-am putea pune întrebarea dacă există cumva vreo deosebire esențială între definiția noastră: „frumosul este viața” și [definiția lui Hegel]: „frumosul este [deplină] unitate a ideii cu imaginea”? Cu atât mai firesc se naște această întrebare, cu cât prin „idee” [Hegel] înțelege „noțiunea generală, determina-

tă de toate amănuntele existenței sale reale“, între noțiunea ideii și cea a vieții (sau mai exact, noțiunea forței vitale) fiind deci o legătură directă. Definiția pe care o propunem nu este ea oare, numai o simplă transpunere într'un limbaj obișnuit a celor expuse în termeni specifici filosofiei speculative prin definiția predominantă?

Vom vedea că există o deosebire esențială între primul și celălalt mod de a concepe frumosul. Definind noțiunea frumosului ca deplină manifestare a ideii într'o anumită ființă, vom ajunge în mod necesar la concluzia: „frumosul din realitate nu este decât o aparență introdusă de fantezia noastră“; va urma deci că „fantezia noastră este aceea care creează, de fapt, frumosul, în timp ce în realitate (sau, după Hegel, în natură) frumosul autentic nu există“; din faptul că în natură nu există frumosul autentic, va rezulta că „arta izvorăște din tendința omului de a corecta defectele frumosului din realitatea obiectivă“ și că „frumosul creat de artă este superior frumosului din realitatea obiectivă”¹², — toate concepțiile de mai sus reprezentând esența [esteticii lui Hegel, fără a se fi ivit aci] din întâmplare, ci în virtutea strictei dezvoltări logice a noțiunii fundamentale de frumos.

Dimpotrivă, din definiția „frumosul este viața“, va urma că frumusețea autentică și sublimă nu este frumusețea creată de artă, ci tocmai cea întâlnită de om în lumea realității; frumusețea din realitate fiind privită din acest punct de vedere, va trebui să i se atribue artei o obârșie absolut diferită; pentru aceste motive rolul esențial al artei se va înfățișa și el într'o lumină cu totul diferită.

[Așa dar, cele două definiții deosebite determină două concepții absolut diferite asupra frumosului din realitatea obiectivă, asupra raportului dintre fantezie și realitate și asupra esenței artei. De pe urma acestor definiții rezultă două sisteme estetice absolut diferite; pentru că una dintre definiții, propusă de noi, ridică la rangul de idee fundamentală ceea ce în cazul celei de a doua definiții, admise de toată lumea, răzbate, ce-i drept, în sistemul estetic amintit, dar, răzbătând în pofida tendinței esențiale a acesteia este înăbușită de concepții contrarii, pierde aproape fără să dea rod. Definiția propusă de noi promovează calitățile și frumosul realității la rangul de idee fundamentală a esteticii].

Trebuie să spunem, prin urmare, că noua concepție despre esența frumosului, ce rezultă din concepțiile generale asupra ra-

portului dintre lumea reală și cea imaginară, care se deosebesc cu desăvârșire de cele predominante odinioară în știință, dând naștere unui sistem estetic, care deasemenea se deosebește într'un mod esențial de sistemele ce au predominat în ultima vreme, se deosebește, la rândul ei în mod fundamental de concepțiile anterioare asupra esenței frumosului. Cu toate acestea noua concepție [nu este străină de cele vechi și nici n'a luat ființă în afara domeniului pur științific, ea] reprezentând dezvoltarea lor necesară. [Semnificația ei este conturată îndeajuns prin aceste relațiuni]. Vom putea vedea în permanență deosebirea esențială dintre sistemul estetic propus de noi și cel predominant; pentru a indica însă punctul lor de intimă înrudire, vom spune că noua concepție explică fapte extrem de importante din domeniul esteticului, care fuseseră scoase în evidență de sistemul precedent. Astfel, de pildă, din definiția „frumosul este viața” reiese clar de ce nu există idei abstracte în domeniul frumosului, ci doar fapte individuale, căci viața n'o putem vedea manifestându-se decât în fapte reale, vii, — ideile abstracte, generale, nefăcând parte din domeniul vieții.

Cât privește deosebirea esențială dintre vechea concepție a frumosului și cea propusă de noi, ea se evidențiază, după cum am mai spus-o, la fiecare pas; prima dovadă a acestui fapt ni se înfățișează în modul cum este conceput raportul dintre frumos — și sublim și comic, sublimul și comicul fiind considerate în sistemul estetic predominant ca fiind numai variante subordonate ale frumosului, rezultând din diferitele raporturi existente între cei doi factori constitutivi ai frumosului: ideea și imaginea. [În sistemul lui Hegel] unitatea pură a ideii cu imaginea constituie tocmai ceea ce se numește frumosul propriu zis; nu însă totdeauna se întâmplă să existe un echilibru între ideie și imagine: câteodată ideea precumpănește asupra imaginii și, înfățișându-ni-se în universalitatea și infinitatea ei, ne transportă în domeniul ideii absolute, în domeniul infinitului, — alcătuind ceea ce se numește sublimul (*das Erhabene*); alteori imaginea înăbușă ideea, o denaturează, — alcătuind comicul (*das Komische*). [Sublimul și comicul constituie astfel două manifestări unilaterale ale frumosului].

Criticând ideea de fond, va trebui să analizăm și concepțiile ce rezultă din această ideie, va trebui să cercetăm esența sublimului și a comicului, precum și raportul dintre ele și frumos.

Sistemul estetic predominant ne oferă două definiții ale sublimului, precum ne-a dat și două definiții ale frumosului. „Subli-

mul este precumpănirea ideii asupra formei" și „sublimul este manifestarea absolutului". Aceste două definiții sunt, în fond, absolut diferite, precum am constatat că sunt în mod esențial diferite și cele două definiții ale frumosului, pe care le formulează sistemul predominant; într'adevăr, precumpănirea ideii asupra formei nu dă naștere noțiunii propriu zise a sublimului, ci noțiunii „vagului, nedeterminatului", precum și noțiunii „urâtului" (das Hässliche), [după cum desvoltă minunat această idee unul dintre cei mai moderni esteticieni, Fischer, în tratatul său asupra sublimului și în introducerea tratatului său asupra comicului]; totodată însă formula „sublimul este tot ceea ce trezește în noi (sau [folosind terminologia școlii lui Hegel]: ceea ce manifestă în sine) ideia infinitului", rămâne definiția sublimului propriu zis. Iată de ce fiecare dintre aceste două definiții trebuie să fie analizate în parte.

Va fi foarte ușor să arătăm că definiția: „sublimul este precumpănirea ideii asupra imaginii" este inaplicabilă noțiunii sublimului, după ce însuși Fischer, care o adoptă, a făcut acest lucru, explicând că din precumpănirea ideii asupra imaginii (sau, exprimând aceeași idee în termeni obișnuiți: din precăderea obținută de forța ce se manifestă într'un obiect asupra tuturor forțelor ce o stingheresc, iar în natura organică, asupra legilor organismului care-i opun tendințe refractare), rezultă urâtul sau nedeterminatul. Ambele aceste noțiuni sunt absolut diferite de noțiunea sublimului. Cu drept cuvânt, urâtul, când este groaznic, poate să fie sublim; este adevărat că o vagă determinare spoarește impresia sublimului, stârnită de ceva îngrozitor sau imens; atunci însă când urâtul nu este groaznic, pare pur și simplu respingător sau nefrumos; vagul, nedeterminatul nu stârnește nicio impresiune estetică, atunci când nu este imens sau îngrozitor. Urâtenia sau vaga determinare nu caracterizează chiar toate genurile sublimului; urâtul și nedeterminatul n'au totdeauna un caracter sublim. Este evident că aceste noțiuni se deosebesc de noțiunea sublimului. „Precumpănirea ideii asupra formei" se încadrează, strict vorbind, în categoria faptelor din lumea morală și a fenomenelor din lumea materială caracterizate prin aceea că obiectul se distruge din cauza unui surplus de forțe proprii; incontestabil, aceste fenomene au deseori un caracter cât se poate de sublim, însă numai atunci când forțele ce distrug vasul în care sunt închise au avut mai dinainte un caracter sublim, sau atunci când obiectul, pe cale de a fi distrus de aceste forțe,

ne apare ca fiind sublim, independent chiar de faptul că se nimește prin propriile sale forțe. Altfel nici nu va putea fi vorba de sublim. Atunci când cascada Niagara, măcinând stâncile ce dau naștere cascadei, se va fi nimecit prin presiunea propriilor sale forțe; atunci când Alexandru Macedon piere datorită surplusului său de energie sau Roma cade datorită propriei ei poveri avem în fața noastră fenomene sublime, dar numai pentru că și cascada Niagara, și Imperiul Roman, și personalitatea lui Alexandru Macedon se încadrează oricum în domeniul sublimului; cum e viața, așa e și moartea; decăderea unui fenomen are aceeași amploare ca și acțiunile ce au precedat-o. Taina sublimului nu constă, în aceste cazuri, din „precumpănirea ideii asupra fenomenului”, ci din însuși caracterul fenomenului; prăbușirea nu capătă caracterul ei sublim decât datorită măreției fenomenului ce se prăbușește. Dispariția în sine datorită precumpănirii forței interioare asupra manifestării ei trecătoare, încă nu constituie un criteriu al sublimului. „Precumpănirea ideii asupra formei” se manifestă în modul cel mai clar în cazul embrionului frunzei, care crescând, sfâșie învelișul mugurelui ce i-a dat naștere: acest fenomen nu se încadrează însă nicidecum în categoria fenomenelor sublime. „Precumpănirea ideii asupra formei”, pieirea obiectului însuși datorită surplusului de forțe ce se desvoltă în el, delimitează forma așa zisă negativă a sublimului față de cea pozitivă. Sublimul negativ, ce-i drept, este superior sublimului pozitiv; trebuie prin urmare să convenim, că „precumpănirea ideii asupra formei” sporește efectul sublimului, după cum acesta poate spori și datorită multor altor împrejurări, de pildă, singularizarea fenomenului sublim (o piramidă într'un câmp deschis apare ca fiind mai măreață, decât dacă s'ar găsi printre alte construcții uriașe; printre dealuri înalte, măreția ei ar dispărea); o împrejurare însă ce sporește un anumit efect nu constituie chiar sorgintea acestui efect; pe de altă parte, precumpănirea ideii asupra imaginii, a forței asupra fenomenului, foarte adeseori nu intervine în sublimul pozitiv. Orice curs de estetică abundă în exemple de acest fel.

Să trecem la cealaltă definiție a sublimului: [folosind limbajul lui Hegel], „sublimul este manifestarea ideii infinitului” sau, exprimând această formulă filosofică într'un limbaj mai obișnuit: „sublimul este tot ceea ce trezește în noi ideia infinitului”. O ochire cât de fugitivă asupra modului în care se tratează despre noțiunea sublimului în manualele moderne de este-

tică, ne convinge că atare definiție constituie esența concepției [hegeliene] a sublimului; [va trebui deci să acord mai multă atenție acestei chestiuni]. Mai mult încă, ideea că fenomenele sublime stărnesc în om presimțirea infinitului predomină și în concepțiile oamenilor străini de doctrinele științifice severe; rareori se poate găsi o lucrare în care să nu fie exprimată această idee de îndată ce se prezintă un pretext, oricât de îndepărtat; aproape în orice descriere a unui peisaj măreț, în orice istorisire a unui eveniment oarecare, [imens și mai ales] îngrozitor, se poate găsi asemenea digresiune sau exemplificare. Trebuie să acordăm deci mai multă atenție concepției că mărețul stărnește ideea absolutului, decât concepției anterioare întemeiate pe o precumpănire a ideii asupra imaginii, concepție pe care a fost suficient s'o criticăm în câteva cuvinte.

Din păcate, nu e locul acum să analizăm ideea „absolutului” sau a infinitului și să arătăm adevărata semnificație a absolutului în domeniul concepțiilor metafizice; numai înțelegând această semnificație, vom sesiza toată inconsistența identificării sublimului cu infinitul. Totuși, chiar fără să ne lansăm în debateri metafizice, putem constata din fapte, că noțiunea infinitului, oricum am înțelege-o, nu implică totdeauna, sau mai bine zis aproape niciodată nu implică noțiunea sublimului. Observând strict și imparțial ce anume se petrece în noi, atunci când contemplăm un fenomen sublim, ne vom convinge că [:] 1) sublim ne apare însuși obiectul, și nu oarecare gânduri stărnite de acest obiect; astfel, de pildă, măreț ca atare e Cazbecul, măreață ca atare e marea, măreață ca atare e personalitatea lui Cezar sau a lui Caton. Desigur, contemplând unele obiecte sublime, ne pot veni în minte diferite idei, care să sporească impresia ce ne-o fac aceste obiecte, faptul însă, că se trezesc în noi asemenea idei sau nu, e o simplă întâmplare, obiectul rămânând sublim independent de toate acestea; gânduri și amintiri, care să sporească o senzație se pot ivi în legătură cu orice senzație, ele însă nu sunt decât un efect, și nu cauza senzației inițiale; și dacă, meditănd asupra faptei curajoase a lui Mucius Scaevola, ajung la ideea: „da, nemărginită este forța patriotismului”, atare idee nu reprezintă decât efectul impresiei stărnite în mine, independent de ideea mai sus formulată, de însăși fapta lui Mucius Scaevola, iar nu cauza acestei impresii; și, tot așa, ideea că „nu există nimic mai frumos decât omul pe pământ”, idee ce-mi poate veni în minte, în timp ce stau, furat de gânduri, în fața reprezentării picturale a unui chip minunat, nu este cauza faptului că sunt

cuprins de admirație în fața splendorii acestui chip, ci efectul faptului că acest chip mi-a apărut [minunat], mai înainte de a-mi fi trecut prin minte atare ideie și independent de ea. Așa dar, chiar dacă am fi de acord asupra faptului că întotdeauna contemplarea sublimului trezește în noi ideea infinitului, în privința sublimului, care nu rezultă deci din această ideie, ci doar îi dă naștere, trebuie să existe o altă explicație a înrăuririi pe care el o exercită asupra noastră. Analizând însă reprezentarea pe care o avem despre un obiect sublim, descoperim 2) că foarte des un obiect ne apare ca fiind sublim, fără să ni se pară în același timp, cătuși de puțin nemărginit și rămânând în categoric contrast cu noțiunea nemărginitului. Mont-Blanc de pildă sau Cazbec, ne apar ca fiind niște culmi sublime mărețe; nimeni nu se va gândi însă, în contradicție cu mărturia ochilor noștri, să vadă în aceste culmi ceva nemărginit sau incomensurabil. Marea pare nețărnută... când nu i se văd țărnuturile; toți esteticienii susțin însă (și pe bună dreptate), că marea face o impresie mult mai mărețată atunci când țărntul ei este vizibil, decât atunci când nu se vede deloc. Iată un fapt, care vădește că ideea sublimului nu numai că nu se naște din cea a nemărginitului, dar poate fi (și deseori este) chiar în contradicție cu ea, condițiile nemărginitului putând fi defavorabile impresiei de sublim. Să pășim mai departe și să trecem în revistă un șir de fenomene mărețe, ținând seama de amploarea efectului pe care-l produc ele în sensul trezirii sentimentului sublim. Furtuna e unul dintre cele mai mărețe fenomene ale naturii; ar trebui totuși să avem o imaginație prea exaltată [și împovărată cu idei preconcepute], pentru a întrevedea vreo legătură între deslănțuirea furtunii și noțiunea infinitului. Cădem în extaz în timpul unei furtuni, gândindu-ne, în acest timp, doar la furtuna ce s'a stărnit. „În timpul furtunii, însă, omul își simte propria lui neputință în fața forțelor naturii, el are impresia că forțele naturii îi depășesc infinit puterile“. Avem impresia, ce-i drept, că forțele furtunii depășesc într'un chip extraordinar propriile noastre forțe; dacă însă un fenomen îi apare omului de nebiruit, nu rezultă cătuși de puțin de aci că atare fenomen trebuie să ne producă o impresie de incomensurabil și de infinită forță. Dimpotrivă, contemplând furtuna, omul nicio clipă nu uită că ea este neputincioasă în fața pământului, că prima movilă, oricât de mică, va respinge, neclintită, presiunea uraganului, toate loviturile de trăsnet. Lovitura de trăsnet poate, ce-i drept, să ucidă un om; ei și? Nu datorită acestei idei îmi apare furtuna sub un aspect măreț. Privind cum se în-

vârtesc aripile unei mori de vânt, îmi dau seama tot atât de bine că, atingându-mă, aripa morii mă va frânge ca pe o surcea, „îmi dau seama de neputința mea în fața forței“ pe care o are aripa morii; cu toate acestea este puțin probabil ca priveliștea unei mori de vânt, ce se învârtește, să-i dea cuiva senzația de sublim. „Nu mă simt, însă, în primejdie în acest caz; știu că aripa morii nu mă va atinge; nu simt groază, ca în timpul furtunii“, ceea ce este foarte adevărat; de data aceasta, însă, nici pe departe nu mai poate fi vorba de cele afirmate anterior; acum se afirmă că „sublimul este ceva teribil, îngrozitor“. Să analizăm această definiție a „sublimului forțelor naturii“, pe care într'adevăr o găsim în tratatele de estetică. Foarte des, ce-i drept, îngrozitorul poate fi sublim; nu chiar întotdeauna, însă, este sublim; șarpele cu clopoței, scorpionul, tarantula¹³, sunt jivine mai îngrozitoare decât leul; ele sunt însă, respingător de groaznice, iar nu sublim de groaznice. Simțământul groazei poate spori senzația de sublim, groaza și sublimul sunt, totuși, două noțiuni absolute diferite. Să continuăm, însă, a trece în revistă fenomenele mărețe. N'am putea descoperi în natură nimic care să evoce în mod direct nemărginirea; împotriva concluziei ce se impune s'ar putea argumenta că „adevăratul sublim nu se află în natură, ci în însăși ființa omului“; să admitem acest lucru, deși există și în natură foarte multe fenomene într'adevăr sublime. De ce dar ni se pare „sublimă“ o dragoste „nemărginită“ sau un acces de mânie „turbată“? Oare pentru că aceste porniri sunt „irezistibile“ încât „prin inexistența vreunei stavile posibile trezesc ideia nemărginitului“? Dacă ar fi așa, cu mult mai irezistibilă este necesitatea de a dormi: nici cel mai pasionat amant nu ar putea rezista patru nopți dearându-l fără somn; mult mai irezistibilă decât năzuința de „a iubi“ [(adică de a fi îndrăgostit până la nebunie. Întrucât asemenea iubire ne este înfățișată de obicei în romanele patetice și despre ea anume se vorbește în manualele de estetică)], este nevoia de a mânca și bea: iată o necesitate într'adevăr nemărginită, căci nu există om care să nu-i recunoască puterea, în timp ce foarte multă lume nici ideie n'are despre ce este dragostea; datorită acestei necesități se înfăptuiesc mult mai multe acte eroice și mult mai dificile, decât datorită „atotputernice“ dragoste. De ce dar gândul la mâncare și băutură nu este sublim, pe când ideia dragostei este sublimă? Irezistibil nu înseamnă sublim; nemărginirea și infinitul nu implică cătuși de puțin ideia măreției.

Cu greu ar mai putea fi împărtășită, după cele de mai sus părărea că „sublimul este precumpănirea ideii asupra formei”; sau că „esența sublimului constă în trezirea ideii de infinit.” În ce constă, atunci, atare esență? O foarte simplă definiție a sublimului va cuprinde pare-se în întregime și va lămuri îndeajuns toate fenomenele din acest domeniu.

„Sublimul este tot ceea ce depășește cu mult orice termen al nostru de comparație”. „Un obiect sublim — este obiectul ce depășește cu mult, prin proporțiile lui, obiectele cu care-l comparăm; este sublim un fenomen cu mult mai viguros decât celelalte fenomene, cu care-l comparăm”.

Mont-Blanc și Cazbec, iată niște munți măreți, întrucât sunt colosali față de munții obișnuiți și colinele pe care le vedem în mod curent; este „măreață” o pădure de douăzeci de ori mai înaltă decât pomii și salcâmiile noștri și de o mie de ori mai uriașă decât livezile și dumbrăvile noastre; Volga este mult mai largă decât [infima] Tverță sau decât Cliazma; suprafața netedă a mării este incomparabil mai vastă decât aceea a iazurilor și micilor lacuri, pe care le întâlnește neîncetat drumețul; valurile mării sunt mult mai înalte decât valurile acestor lacuri; iată de ce o furtună pe mare constituie un fenomen sublim, chiar dacă n'ar exista nicio primejdie pentru nimeni; iureșul violent al furtunii este de o sută de ori mai puternic decât un vânt obișnuit, iar sgomotul și urletele produse sunt mult mai puternice decât sgomotul și șuieratul unui vânt viguros dar obișnuit; pe vreme de furtună cerul se întunecă, lumina obișnuită a zilei scade, iar întunecimea ajunge până la opacitate; fulgerul este mult mai orbitor decât orice lumină, — împrejurări care prefac furtuna într'un fenomen sublim. Dragostea este mult mai puternică decât calculele noastre mărunte și impulsunile noastre zilnice; mult mai puternice decât acestea sunt, deopotrivă, mânia, gelozia, precum și orice pasiune în general, — iată de ce pasiunea este un fenomen sublim. Iuliu Cezar, Othello, Desdemona, Ofelia, sunt tot atâtea personalități sublime; pentru că Iuliu Cezar [ne apare prin inteligența și caracterul său ca fiind o personalitate mult mai puternică decât oamenii de rând iar] ca om de stat și conducător de oaste cu mult superior tuturor conducătorilor de oaste și oamenilor de stat din timpul său. Othello iubește și este misluit de gelozie într'un chip mult mai puternic decât oamenii de rând; Desdemona și Ofelia iubesc și suferă cu un devotament pe care nu l-ar putea vădi orice femeie. [Desdemona suferă și moare dovedind un asemenea devotament în

dragoste cum nu poate fi întâlnit la fiecare pas]. „Cu mult mai mult, cu mult mai puternic”, — iată trăsătura caracteristică a sublimului.

Trebue să adaug că în locul termenului „sublim” (*das Erhabene*) ar fi mult mai simplu, mai caracteristic și mai potrivit să spunem „mare” (*das Grosse*). Iuliu Cezar, Marius nu sunt caractere „sublime”, ci caractere „mari”. Sublimul moral nu este decât un mod particular al generalității fenomenelor mari.

Cercetând cele mai bune manuale de estetică, ne vom putea ușor convinge că în scurta noastră expunere, au fost incluse în sfera noțiunii sublimului sau marelui, pe care noi am adoptat-o, principalele varietăți ale unor atari fenomene, [iar dacă expunerea noastră n'a ocupat decât foarte puțin spațiu, această împrejurare se datorește exclusiv faptului că explicațiile aduse nu necesită, datorită simplității lor extraordinare, dezvoltări mai amănunțite. Văzând în această simplitate o cheazășie a adevărului explicațiilor date, ne] rămâne să arătăm în ce raport se află concepția noastră asupra esenței sublimului față de ideile asemănătoare expuse în manualele de estetică, ce se bucură de renume în prezent.

Faptul că „înălțimea” nu este decât un efect al superiorității vădite față de cele înconjurătoare, este indicat și de Kant [Hegel, Fischer]: „înălțimea din spațiu — afirmă aceștia — rezultă dintr-o comparație cu obiectele înconjurătoare; în acest scop obiectul înalt trebue să prezinte ușoare accidente, care să ne ofere posibilitatea de a socoti comparativ de câte ori este el mai mare decât obiectele înconjurătoare, de câte ori este mai mare, de pildă, un munte decât copacul ce crește pe el. Socoteala ar fi atât de lungă încât i-am pierde firul mai înainte de a ajunge la capăt; terminând-o în cele din urmă, va trebui s'o luăm iar dela început, pentru că n'am putut socoti totul și vom reface calculele, dar tot fără succes. Dobândim astfel, până la sfârșit impresia că muntele este nemăsurat de mare, infinit de mare”. — „Pentru ca un obiect să pară înalt este necesară comparația cu obiectele înconjurătoare”, — iată o idee foarte apropiată de concepția asupra caracterului fundamental al sublimului, pe care am adoptat-o. De obicei însă ea se aplică numai în cazul sublimului din spațiu, în timp ce ar trebui să fie aplicată deopotrivă tuturor genurilor sublimului; se spune de obicei: „sublimul constă în precumpănirea ideli asupra formei, și pe treptele inferioare ale sublimului această precumpănire poate fi constatată prin compararea mărimii obiectului cu obiectele dimpre-

jur"; suntem de părere că trebuie să spunem: „superioritatea celor mari (sau sublime) față de cele mici și de rând constă în mărimea deosebită a dimensiunilor (sublimul în spațiu sau în timp) sau în mărimea deosebită a forțelor (sublimul forțelor din natură și sublimul uman)". Dela treapta de indiciu secundar și particular al sublimului, compararea și superioritatea ca mărime trebuie să fie ridicată la rangul de idee principală și generală a definirii sublimului.

Așa dar concepția sublimului pe care o adoptăm se află în același raport față de definiția lui obișnuită, ca și concepția noastră asupra esenței frumosului față de punctul de vedere precedent, — în ambele cazuri, fiind ridicate la rangul de principiu general și esențial cele socotite mai înainte ca un indiciu particular și secundar, adică cele ce erau eclipsate, pentru atenția noastră, de alte noțiuni, pe care noi le respingem ca accesorii. În virtutea punctului de vedere modificat, sublimul ni se prezintă, asemeni frumosului, ca un fenomen mai independent și totuși mai apropiat de om decât părea înainte. Totodată concepția noastră asupra esenței sublimului admite realitatea de fapt a acestuia, în timp ce concepția, a cărei netemeinicie am căutat s'o dovedim, consideră chiar și sublimul din realitate, ca o aparență doar atribuită lucrurilor și fenomenelor obiective de către vederile omului: esteticienii moderni sunt de părere că sublimul din realitate pare doar a fi sublim, datorită amestecului fantaziei noastre, care amplifică la infinit volumul ori forța obiectului sau fenomenului sublim. Intr'adevăr, dacă sublimul este în esență infinit, rezultă că el nu există în lumea accesibilă simțurilor și spiritului nostru. [Definiția: „mărețul este ceva de mai mari proporții decât obiectele și fenomenele obișnuite" face inutilă intervenția fantaziei, înfrumusețarea realității prin intermediul acesteia. Cel ce acceptă această definiție, susține că în natură și în ființa umană există sublimul autentic].

Dacă în definițiile frumosului și sublimului pe care le adoptăm, frumosul și sublimul nu depind de fantazie, totodată aceste definiții pun în primul plan raportul dintre om în genere și concepțiile lui pe de o parte, și obiectele și fenomenele pe care omul le consideră frumoase și sublime pe de alta: frumosul este tot ceea ce ne înfățișează viața precum o înțelegem și o dorim noi, precum ne bucură ea pe noi; mărețul este tot ceea ce depășește în mărime obiectele, cu care noi îl comparăm. Dimpotrivă, din obișnuitele definiții [hegeliene], în virtutea unei contradicții ciudate, rezultă: frumosul și mărețul sunt introduse în realitate de con-

cepțiile omului asupra lucrurilor, sunt create de om, fără să aibă, însă, nicio legătură cu concepțiile omului, cu punctul lui de vedere asupra lucrurilor. Este clar că definițiile frumosului și sublimului, care ni se par a fi juste, spulberă legătura directă a acestor noțiuni subordonate reciproc prin definițiile: „frumosul este echilibrul dintre ideie și imagine” și „sublimul este precumpănirea ideii asupra imaginii”. Intr’adevăr, acceptând definițiile: „frumosul este viața”, „sublimul este orice depășește prin mărime alte lucruri apropiate sau asemănătoare”, va trebui să admitem că frumosul și sublimul sunt noțiuni absolut diferite, ne-subordonate reciproc, ci doar subordonate amândouă unei singure noțiuni comune, foarte depărtate de așa zisele noțiuni estetice, anume celei de: „interesant”.

Prin urmare dacă estetica este prin conținutul ei știința frumosului, ea nu ar fi îndreptățită să aibă ca obiect și sublimul, precum nu ar fi îndreptățită să aibă ca obiect binele, veritabilul, etc. Dacă însă înțelegem prin estetică știința artei, ea va trebui desigur să aibă ca obiect și sublimul, deoarece sublimul face parte din domeniul artei.

Vorbind, însă, despre sublim, până acum încă nu ne-am referit la tragic, care este considerat în genere ca cel mai înalt și mai profund gen al sublimului. Concepțiile asupra tragicului, ce predomină acum în știință [sunt foarte puțin cunoscute publicului care nu urmărește în mod special evoluția gândirii speculative; ele însă] joacă un rol foarte serios nu numai în estetică, ci și în multe alte științe (de pildă, în istorie), se contopesc chiar cu concepțiile curente asupra vieții [și, deși foarte vag cunoscute, sunt foarte răspândite]. Socot, în consecință, că nu va fi inutil să le prezint mai amănunțit, pentru a-mi motiva critica. În expunerea pe care o voi face, îl voi urma cu strictețe pe Fischer, a cărui estetică este considerată azi drept cea mai bună din Germania.

„Subiectul este, prin natura lui, o ființă activă. Acționând, el își transferă voința în lumea exterioară, venind astfel în conflict cu legea necesității, care domină în lumea exterioară. Acțiunea subiectului poartă însă în mod inevitabil pecetea mărginirii individuale, ea violând în consecință unitatea absolută a conexității obiective a universului. Acest ultraj constituie o vină (*die Schuld*), ce se reflectă asupra subiectului prin faptul că lumea exterioară este turburată în conexitatea ei unitară de acțiunea subiectului, astfel încât o faptă oarecare a subiectului atrage după sine un șir imens și neprevăzut de consecințe, în care su-

biectul nu-și mai recunoaște fapta și voința proprie; subiectul trebuie totuși să admită legătura inevitabilă dintre fapta lui și toate fenomenele ce-i urmează acesteia și să se simtă răspunzător de cele ce se întâmplă. Răspunderea pe care o poartă, pentru un lucru pe care l-a făcut fără să-l dorească totuși, are pentru subiect ca urmare suferința, — adică expresia reacțiunii lucrurilor din lumea exterioară tulburată din mersul lor, de acțiunea celui ce a provocat această tulburare. Necesitatea acestei reacțiuni și a suferinței sporește prin aceea că subiectul amenințat prevede consecințele, își prevede răul, și totuși i se expune datorită tocmai mijloacelor prin care voia să-l evite. Suferința poate să se mărească până a provoca pieirea subiectului și a cauzei lui. Cauza subiectului însă nu pierde decât în aparență, iar nu în mod absolut: șirul obiectiv de consecințe supraviețuiește dispariției subiectului și, contopindu-se puțin câte puțin cu unitatea universală, se debarasează de mărginirea lui individuală, pe care o căpătase dela subiect. Dacă subiectul, pierind, își însușește conștiința dreptății suferințelor lui și convingerea că prin dispariția sa cauza proprie nu pierde și ea, ci se purifică și triumfă, pe deplin și subiectul însuși supraviețuiește, în chip strălucit, împăcarea cu sine se săvârșește prin cauza lui purificată și triumfătoare. Tot acest proces reprezintă soarta sau „tragicul”. Tragicul poate să fie de mai multe feluri. Prima formă a tragicului se constituie în cazul când subiectul nu este vinovat de fapt, ci numai în chip potențial vinovat, și când, prin urmare, forța ce-l duce la pieire nu este decât forța oarbă a naturii; în cazul acestui subiect ce se distinge mai curând prin strălucirea exterioară a bogăției, etc., decât prin calitățile lui lăuntrice, avem o pildă privitoare la soarta individului ce trebuie să piară pentru că este individual. Pieirea subiectului nu rezultă, în acest caz, dintr'o lege morală, ci dintr'o întâmplare, care-și găsește totuși explicația și justificarea în ideia împăciuitoare că moartea e o necesitate generală. În tragicul unei culpe simple (die einfache Schuld) posibilitatea culpei se transformă în culpă reală. Culpă însă nu constă dintr'o inevitabilă contradicție obiectivă, ci dintr'o oarecare încălcire, [mai mult sau mai puțin strâns] legată de acțiunea subiectului. Alare culpă vatămă într'un punct oarecare integritatea morală a universului. Din cauza ei au de îndurat alte subiecte, și întrucât culpa se manifestă numai dintr'o parte, s'ar părea la început că aceste alte subiecte suferă fără să fie vinovate. În acest caz însă ele ar constitui un pur obiect pentru un alt subiect, ceea ce este în contradicție cu valoarea subiectivității. Ele vor fi nevoite, prin urmare, ca, printr'o

greșeală oarecare săvârșită în legătură cu părțile lor tari, să-și descopere câte o parte slabă și să piară datorită tocmai acestei părți slabe: suferința subiectului principal, reversul faptei lui, rezultat, în virtutea orânduirii morale ultragiante din însăși culpa sa. Unealtă a pedepsei pot fi ori subiectele ultragiate, ori însuși inculpatul, ce-și recunoaște vina. Există, în sfârșit, forma superioară a tragicului, — tragicul conflictului moral. Legea generală a moralei se divizează în cerințe parțiale, care pot să vină deseori în contradicție, astfel încât dând satisfacție unei cerințe, omul să ultragieze în mod inevitabil vreo altă cerință. Această luptă, ce nu rezultă din întâmplări, ci dintr'o necesitate lăuntrică, poate să rămână o luptă interioară, desfășurându-se numai pe un plan sufletească. De pildă, lupta din sufletul Antigonei lui Sofocle. Întrucât, însă, arta personifică totul prin diferite imagini, lupta dintre două cerințe ale legii morale apare de obicei în artă ca o luptă dintre două persoane. Una dintre cele două tendințe contradictorii este mai justă și, prin urmare, mai puternică decât cealaltă; ea învinge dintru început tot ce i se opune, devenind astfel injustă și înăbușind dreptul echitabil al tendinței opuse. Dreptatea de astădată trece de partea tendinței învinse la început, astfel încât tendința învingătoare, de fapt mai justă, pierde sub povara propriei sale nedreptăți, datorită loviturilor tendinței opuse, care fiind ultragiată în dreptul său, are de partea sa, pentru a-i justifica reacțiunea, toată forța adevărului și a dreptății; învingând însă, ea însăși devine la fel de injustă, atrăgându-și astfel pieirea sau suferințe. Intreg acest ciclu al tragicului se află minunat zugrăvit în piesa lui Shakespeare, „Iuliu Cezar”: Roma tinde spre o formă monarhică de guvernământ; reprezentant al unei atare tendințe mai echitabile și în consecință mai puternice decât tendința opusă care se străduiește să mențină organizarea demult statornică a Romei, este Iuliu Cezar. Acesta îl învinge pe Pompei. Cum însă, și cele demult existente au dreptul la existență, legalitatea ultragiată de Cezar, prin distrugerea vechilor așezăminte, se revoltă împotriva lui prin intermediul lui Brutus. Cezar fiind omorât, la rândul lor, conspiratorii sunt chinuiți de conștiința faptului că Cezar, victima lor, le este superior, [pentruca, în cele din urmă, să piară ei înșiși din pricina acelei forțe, împotriva căreia s'au răsculat și care reînvie în persoana triumvirilor]. Brutus și Cassius pier și ei; Antonius și Octavius își exprimă, însă, la mormântul lui Brutus, regretul lor [recunoscând dreptatea străduințelor acestuia]. Astfel intervine, în sfârșit, împăciuirea tendințe-

lor opuse, fiecare dintre ele, totodată dreaptă și nedreaptă în unilateralitatea ei, tendințe ce-și aplanează opozițiile treptat prin propria lor pieire; din luptă și pieire se naște unitatea și viața nouă ¹⁴.

Din această expunere se vede că în estetica germană noțiunea tragicului se află în conexiune cu noțiunea soartei, astfel încât destinul tragic al omului este înfățișat de obicei ca „un conflict dintre om și soartă”, ca un rezultat al „intervenției soartei”. Noțiunea soartei este de obicei denaturată în noile tratate europene, care se străduiesc s'o explice ¹⁵ prin concepțiile noastre științifice și chiar s'o pună în legătură cu ele; iată de ce va fi necesar să prezentăm lucrurile în toată limpezimea și nuditățile lor. În acest mod noțiunea soartei va fi izbăvită de confundarea ei absurdă cu noțiunile științifice, cu care ea de fapt este în contradicție, și va vădi întreaga ei inconsistență disimulată de noile ei adaptări executate în spiritul vremurilor noastre. O idee vie și autentică asupra soartei poate fi aflată la grecii din antichitate (adică grecii dinaintea apariției filosofiei lor) și există până în zilele noastre la multe popoare orientale. [Noi o cunoaștem din miturile grecești (de pildă, mitul lui Oedip) și din legende orientale. Avem în vedere concepția primordială a soartei, care predomină] ¹⁶ în povestirile lui Herodot, în miturile grecești, în poemele indiene, în poveștile din „O mie și una de nopți”, etc. Cât privește metamorfozele ulterioare ale acestei concepții fundamentale suferite sub influența noțiunilor asupra universului, aduse de știință, credem că ar fi de prisos să enumerăm aceste variante, și cu atât mai puțin socotim necesar să le criticăm în mod special, întrucât, ca și concepția esteticienilor moderni asupra tragicului, ele nu sunt decât o consecință a tendinței de a concilia inconciliabilul — reprezentările fantastice ale [omului?] semisălbatic și noțiunile științifice — pătimind din pricina aceleiași inconsistențe; singura deosebire este că, în tentativele anterioare de apropiere, caracterul forțat al reunirii unor principii opuse ieșea mai mult în evidență decât în noțiunea actuală a tragicului, alcătuită cu o extraordinară profunzime dialectică. Iată de ce nu socotim că ar fi necesar să expunem toate aceste concepții denaturate asupra soartei, considerând că va fi suficient să arătăm cât de nedibaci răzbate principiul inițial chiar de sub ultima și foarte iscusită haină dialectică, în care s'a înfășurat acest principiu în concepția estetică actuală predominantă asupra tragicului.

Iată cum înțeleg cursul vieții umane popoarele cu o concepție autentică asupra soartei: dacă nu voi lua niciun soi de măsuri de precauțiune împotriva vreunei nenorociri, voi putea să rămân teafăr și aproape totdeauna voi rămâne teafăr; dacă însă voi lua măsuri de precauțiune, voi pieri negreșit și voi pieri tocmai datorită faptului, grație căruia îmi căutam salvarea. Mă pregătesc de plecare și iau toate măsurile de precauțiune împotriva nenorocirilor, care ar putea să mi se întâmple în drum; știind, printre altele, că nu pot găsi oriunde medicamente, iau cu mine câteva sticlute cu medicamentele cele mai necesare pe care le ascund într'un buzunar lateral din căptușeala trăsurii. După concepțiile grecilor antici, ce anume va trebui să rezulte în mod inevitabil? Trăsura mea va trebui să se răstoarne în drum, sticlutele să fie aruncate afară din buzunar, eu însumi, răsturnându-mă, să nimeresc cu tâmpla într'o sticlută pe care s'o strivesc, pentruca un ciob să mi se înfigă în tâmplă producându-mi moartea. Dacă n'aș fi luat măsuri de precauțiune, nu mi s'ar fi întâmplat nicio nenorocire; cum însă am ținut să iau măsuri împotriva nenorocirii, am pierit datorită tocmai faptului, grație căruia mă credeam în siguranță. Acest punct de vedere asupra vieții umane concordă atât de puțin cu concepțiile noastre [exprimate în proverbul: „Cel ce se ferește singur, este ferit și de Dumnezeu“], încât nu prezintă pentru noi decât un interes de ordinul fantasticului; tragedia bazată pe noțiunea orientală sau greacă din antichitate asupra soartei, va avea pentru noi semnificația unui basm, denaturat prin reticluire. Și întreaga exemplificare, înfățișată în cele ce preced, a noțiunii tragicului împărțită de estetica germană, nu constituie decât o încercare de a se pune noțiunea soartei în concordanță cu concepțiile științei moderne. [Ni s'ar putea chiar reproșa faptul că stăruim asupra demascării unei atari încercări, a cărei inconsistență este evidentă pentru oamenii ce privesc viața în mod simplu, fără prejudecăți științifice; dar dacă este necesar, pe de o parte, să se lămurească oamenilor care nu se ocupă cu știința în mod special noțiunile elaborate de ea, tot atât de necesar este, pe de altă parte, să se dovedească în mod științific inconsistența noțiunilor străine de știință, care au reușit, totuși, să capete o formă științifică, chiar dacă atare inconsistență este îndeajuns de evidentă pentru un nespecialist, tocmai datorită faptului că el ignoră prejudecățile în fața cărora cedează specialiștii. Când critica nu pornește dela punctul de vedere al specialistului, ea nu mai sa-

atisface perspectiva științifică. În cazul de față o critică făcută de un specialist devine cu atât mai necesară, cu cât introducerea în știință a noțiunii de soartă prin intermediul concepției estetice asupra esenței tragicului, s'a înfăptuit cu o extraordinară profunzime de spirit, certificând deosebita vigoare a minților care s'au trudit să concilieze unele concepții asupra vieții, străine de știință, cu concepțiile științifice; dar această profundă tentativă constituie o categorică dovadă că asemenea tendințe nu pot avea niciodată succes: știința nu este în stare decât să explice originea părerilor fantastice ale omului semisălbatic, nu să le și concilieze, însă, cu adevărul; [știința nu poate decât să indice de unde a izvorât eroarea, nu s'o și împărtășească]. Noțiunea soartei s'a născut și a evoluat în modul următor: [Omul semisălbatic nu-și poate închipui o viață care să nu semene cu viața lui proprie. Din această cauză toate forțele naturii i se înfățișează în mod antropomorfic; personificând totul, omul semisălbatic își închipue că și forța întâmplării este o ființă ce seamănă cu omul; el îi dă acestei ființe denumirea de soartă. Deoarece putem presupune că atare aluzie concisă necesită o explicație mult mai amănunțită, ne grăbim să-i dăm dezvoltarea corespunzătoare].

Una dintre influențele culturii asupra omului constă din faptul că, lărgindu-i orizontul, cultura îi oferă acestuia posibilitatea de a pricepe sensul autentic al fenomenelor ce nu seamănă cu cele din imediata lui apropiere, singurele ușor accesibile unei minți inculte și deci incapabile de a pricepe fenomenele străine de sfera directă a funcțiunilor vitale. Știința îl face pe om să înțeleagă că viața naturii, viața plantelor și animalelor este absolut diferită de viața omului. Omul sălbatic sau semisălbatic nu-și închipue că ar mai putea exista și o altă viață în afara celei omenești, adică a celei pe care o cunoaște printr'un contact direct; el crede că copacul vorbește, simte, se bucură și suferă, aiudoma omului; că animalele acționează tot atât de conștient ca și omul; că ele sunt înzestrate cu darul vorbirii pe care refuză să-i folosească din viclenie, sperând să fie mult mai în câștig făcând, decât vorbind: Tot astfel își închipue el și existența unui râu, a unei stânci: stânca este un viteaz petrificat, care și-a păstrat simțurile și cugetul, râul este un duh al apei, o nălădă. Cutremurele din Sicilia sunt stârnite de un uriaș, deasupra cărui se află povârnită această insulă și care caută să arunce de pe el greutatea ce-l apasă. În orice lucru al naturii sălbaticul vede o viață asemănătoare cu aceea a omului, toate fenomenele naturii sunt atribuite de el

acțiunii conștiente a unor ființe antropomorfe. După cum personifică vântul, frigul, arșița (să ne amintim basmul nostru: cum au discutat crivățul, gerilă și zorilă în privința celui mai tare dintre ei), bolile (povestirile despre holeră, despre cele douăsprezece surori întruchipând frigurile, despre scorbut, — ultimul dintre vânătorii din Spitzberg), tot astfel personifică el și forța întâmplării. Este mult mai ușor ca acțiunile întâmplătoare să fie atribuite bunului plac al vreunei ființe antropomorfe, decât să fie explicate aldoma celorlalte fenomene ale naturii și vieții, întrucât tocmai acțiunile întâmplătoare, mai curând decât manifestările altor forțe, pot trezi ideea capriciului, a bunului plac, ideea tuturor însușirilor care constituie apanajul exclusiv al personalității omenеști. Să vedem deci, în ce mod, din ideea întâmplării, ca acțiune a unei ființe antropomorfe, se dezvoltă acele însușiri pe care popoarele sălbatice și semisălbatice le atribue soartei. Cu cât este mai important un lucru proiectat de un om, cu atât mai multe condițiuni sunt necesare pentru ca acest lucru să fie îndeplinit întocmai cum a fost proiectat; aproape niciodată nu se vor ivi toate condițiunile precum le-a socotit omul; și prin urmare, aproape niciodată un lucru important nu se va săvârși tocmai așa, precum și-a închipuit omul. Elementul întâmplător ce ne strică planurile, îi apare omului semisălbatic, precum am mai spus, ca fiind intervenția unei ființe antropomorfe sau a soartei; dela acest caracter fundamental, vădit de întâmplare sau soartă, derivă toate însușirile pe care sălbaticii din timpurile noastre sau foarte multe popoare orientale le atribue, asemeni grecilor din antichitate, soartei. Este clar că tocmai treburile cele mai importante constituie o jucărie a soartei (deoarece, precum am mai spus, cu cât este mai important un lucru, cu atât mai numeroase sunt condițiunile de care depinde el și, în consecință, cu atât mai vast este terenul prielnic unui joc de întâmplări). Continuăm deci: când întâmplarea spulberă calculele noastre, înseamnă că soartei îi place să spulbere calculele noastre, să-și bată joc de om și de socotelile lui; [întâmplarea este mai puternică decât planurile pe care ni le-am făurit, — înseamnă deci că soarta e atotputernică]; o întâmplare nu poate fi prevăzută, e imposibil să spunem de ce s'a întâmplat așa și nu altfel, soarta este prin urmare capricioasă, cu toane; întâmplările sunt deseori funeste pentru om, prin urmare soartei îi place să aducă pagube omului, soarta e rea; și într'adevăr, în concepția grecilor soarta îi este ostilă omului; omului rău și puternic îi place să prici-

nuiască pagube tocmai celor mai buni, mai deștepți și mai fericiți oameni, — mai ales pe aceștia îi alege și soarta pentru a-i nimici; omului răutăcios, capricios și puternic îi place să-și scoată în evidență puterea, spunându-i dinainte aceluia pe care vrea să-l nimicească: „iată ce vreau să fac cu tine; încearcă de luptă împotriva mea”; tot astfel și soarta își anunță dinainte hotărârile sale, bucurându-se cu răutate, dovedindu-ne slăbiciunea noastră în fața sa și bătându-și joc de slabele și zadarnicile noastre încercări de a lupta împotriva-i, sau de a o evita. Ciudate ni se par azi aceste păreri. Să vedem, însă, cum se reflectă ele în teoria estetică asupra tragicului.

Această teorie susține: o acțiune liberă a omului tulbură mersul firesc al naturii; natura și legile ei se revoltă împotriva celui ce le ultragiază drepturile; de aci rezultă suferințele și pieirea personajului, în caz că acțiunea lui a fost atât de puternică, încât a stârnit o reacțiune serioasă: „iată cum orice ființă aleasă este hărăzită unei soarte tragice”. Natura ¹⁾ este înfățișată, în acest caz, ca o ființă vie, și extrem de plină de sensibilitate, susceptibilă în ceea ce privește inviolabilitatea ei. Să fie oare adevărat că natura se simte ultragiată? Să fie oare adevărat că natura se răzbună? Nu, ea continuă să acționeze etern, conform legilor proprii, ea nu știe nimic despre om și treburile lui și nici despre fericirea ori pieirea lui; legile sale pot să aibă — și deseori chiar au — urmări funeste pentru om și pentru treburile acestuia; dar tocmai pe atari legi se bizue orice acțiune omenească. Natura este impasibilă față de om; adică nici ostilă, nici prietenoasă; ea constituie pentru el un câmp de acțiune, comod sau incomod. [Ar fi chiar inutil să discutăm asemenea lucruri, dacă sistemele profunde n'ar întuneca câteodată concepții clare pentru orice om căruia nu-i sunt cunoscute aceste sisteme]. Nu încapem nicio îndoielă că orice acțiune serioasă a omului necesită o luptă aprigă cu natura sau cu semenii; de ce stau, însă, lucrurile astfel? Numai pentrucă oricât de serioasă ar fi în sine o acțiune, ne-am obișnuit să n'o considerăm importantă, dacă poate fi înfăptuită fără luptă aprigă. Astfel, deși respirația este mai importantă decât orice altceva pentru viața omului, nici n'o băgăm în seamă, întrucât nu întâmpină de obicei niciun soi de piedeci; pentru sălbatic, care se hrănește cu roadele gratuite ale unui artocarpus ¹⁾, ca și pentru europeanul care nu-și dobândește pâ-

1) Pom ale cărui fructe, când sunt prăjite, au gust de pâine. (N. trad.)

nea decât printr'o muncă agricolă grea, — hrana este un factor la fel de important; totuși culesul roadelor de pe un artocarpus este un lucru „neînsemnat“, fiind ușor; „însemnată“ este însă agricultura, fiind grea. Prin urmare, nu toate lucrurile importante în esența lor necesită o luptă; noi însă ne-am obișnuit să considerăm drept lucruri de importanță numai lucrurile totodată importante în esența lor dar și dificile. Există multe lucruri prețioase, care totuși n'au niciun preț, pentru că sunt dobândite pe nimic, de pildă apa și lumina soarelui; după cum mai sunt multe lucruri foarte însemnate, cărora nu li se atribue nicio importanță numai pentru că pot fi ușor înfăptuite. Ar urma să ne declarăm de acord cu frazeologia obișnuită; să admitem că importante sunt numai lucrurile care necesită o luptă grea. Este oare totdeauna tragică această luptă? Nicidecum; este tragică uneori, iar alteori nu, — după împrejurări. Un navigator luptă cu marea, cu furtunile, cu stâncile submarine, are o meserie grea; decurge de aci, oare, că atare meserie trebuie să fie numaidecât tragică? Față de o corabie aruncată de furtună pe niște stânci submarine, există altele o sută [care înfruntând cu bine toate furtunile, evitând cu bine toate stâncile submarine, intră în port întregi și neafinse după o călătorie plină de greutate]. Să admitem că totdeauna lupta este necesară, nu totdeauna însă este și funestă. Cât privește o luptă fericită, oricât de grea ar fi fost ea, nu este o suferință, ci o plăcere, nu este deci, tragică, ci doar dramatică. Și nu este oare, adevărat, că atunci când sunt luate toate măsurile necesare de precauțiune, cel mai adesea, totul se termină cu bine? În ce constă așa dar caracterul inexorabil al tragicului, în natură? Tragicul luptei cu natura este o întâmplare. Această singură constatare spulberă teoria ce vede în tragic „o lege a universului“. „Dar societatea? Dar ceilalți oameni? Nu trebuie oare să ducă orice om ales o luptă grea împotriva acestora?“ Trebuie să spunem din nou că nu întotdeauna marile evenimente din istorie sunt însoțite de o luptă aprigă și că noi, printr'un abuz de limbaj, ne-am obișnuit să nu considerăm ca evenimente mari, decât pe acelea ce au fost însoțite de o luptă grea. Botezul francilor a reprezentat un eveniment mare; unde este însă, lupta cea aprigă? Nici botezul rușilor n'a fost însoțit de o luptă grea. Tragică să fie oare, soarta oamenilor mari? Este tragică uneori, iar alteori nu, după cum se întâmplă și cu soarta oamenilor mici; nicio necesitate nu există în acest sens. Ba încă trebuie să precizăm că în genere soarta oamenilor mari e deobicei mai ușoară

decât aceea a oamenilor puțin remarcabili, fapt care, de altminteri, nu se datorește unei atitudini binevoitoare a soartei față de oamenii remarcabili sau unei atitudini răuvoitoare a ei față de cei puțin remarcabili, ci se întâmplă pur și simplu din cauză că cei dintâi dispunând de mai multă putere, inteligență și energie, semenii lor au pentru ei mai mult respect sau simpatie și sunt mai curând gata să le ofere concursul. Dacă oamenii înclină să invidieze măreția altuia, și mai mult înclină s'o respecte; societatea va venera pe un om mare, dacă nu vor interveni motive speciale, întâmplătoare, datorită cărora să-l socotească dăunător pentru ea. Pentru a fi sau nu tragică soarta unui om mare, atare lucru depinde de împrejurări; dealungul istoriei se pot întâlni mai puțini oameni mari urmăriți de o soartă tragică, decât înzestrați cu o viață plină de dramatism și lipsită de tragic. Cressus, Pompei, Iuliu Cezar, au avut o soartă tragică. Numa Pompiliu însă, Marius, Sulla, August, și-au terminat în mod foarte fericit activitatea. Ce elemente tragice ar putea fi găsite în soarta lui Carol cel Mare, a lui Petru cel Mare, a lui Frederic al II-lea, în viața lui Luther, Voltaire, [a lui Hegel însuși?]. Viața acestor oameni a însemnat o continuă luptă; în genere însă, trebuie să constatăm că succesul și norocul au fost [mereu] de partea lor. Iar dacă Cervantes a murit în mizerie, nu mor, oare, în mizerie mii de oameni puțin remarcabili, care ar fi putut tot atât de bine ca și Cervantes să se bizue pe un desnodământ fericit în viață, fără a fi totodată amenințați, tocmai datorită insignifianței lor, de a cădea sub prevederile legii tragismului? Întâmplările vieții lovesc cu indiferență atât în oamenii remarcabili, cât și în cei puțin remarcabili, sau, impasibile, îi favorizează și pe unii și pe alții. Să ne continuăm, însă, expunerea, trecând dela noțiunea generală a tragicului la tragicul unei „culpe simple“.

„În caracterul unui om ales — susține teoria estetică predominantă, — există totdeauna o latură slabă; în activitatea unui om remarcabil există totdeauna câte ceva eronat sau criminal. Atare slăbiciune, atare delict sau crimă îl și duce la pieire. Dealtfel, aceste trăsături rezultă în mod necesar din profunzimea caracterului său, astfel încât omul ales pierde tocmai datorită atributelor ce constituie izvorul măreției lui“. Nu încap nicio îndoială că deseori se și întâmplă așa, de fapt: războaiele nesfârșite l-au ridicat pe Napoleon și tot ele l-au și doborât; aproape aiudoma se prezintă și cazul lui Ludovic XIV. Nu întotdeauna, însă, lucrurile se petrec la fel. Omul ales pierde adesea fără să

aibă vreo vină. Așa a pierit Henric IV și împreună cu el a murit și Sully; [tot astfel n'a avut nicio vină în ceea ce privește propria sa pieire, Coligny]. Asemenea suprimare fără nicio vină poate fi uneori întâlnită și în tragedii, deși autorii acestora s'au lăsat călăuziți de propriile lor principii: va fi fost oare Desdemona cauza propriei sale morți? Oricine poate vedea că numai viciile josnice ale lui Iago au dus-o la pieire. Au fost oare Romeo și Julieta cauza propriei lor pieiri? Desigur, dacă ținem să vedem neapărat un criminal în fiecare ființă ce piere, putem acuza pe toată lumea: Desdemona este vinovată pentru faptul că a avut un suflet inocent, neputând astfel prevedea calomnia; Romeo și Julieta sunt vinovați de faptul că s'au iubit atât de mult. [Don Carlos și marchizul de Posa sunt vinovați pentru faptul că au fost oameni nobili; și în sfârșit, mielul din fabulă, ce bea apă din același pârâu cu lupul, este și el vinovat: de ce s'a dus la pârâu, unde putea să se întâlnească cu lupul? Și mai ales, de ce nu a căutat să dobândească niște colți, astfel încât să-l poată sfâșia el pe lup?]. Ideia de a vedea un vinovat în fiecare ființă ce piere, este o idee crudă și exagerată. Legătura dintre această idee și concepția greacă asupra soartei împreună cu diferitele ei variante, se desprinde într'un chip foarte clar. Putem indica una dintre laturile acestei legături: după concepțiile grecești asupra soartei, totdeauna omul este el însuși vinovat de pieirea lui; dacă ar fi procedat altfel, nu l-ar fi lovit moartea.

Celălalt gen al tragicului — tragicul conflictului moral — este dedus de estetică din aceeași idee, însă concepută invers: în tragicul vinei simple, soarta tragică are ca temei adevărul aparent al afirmației că fiecare calamitate și mai ales cea mai mare dintre calamități — pieirea — este un rezultat al crimei; întrucât privește tragicul conflictului moral, [esteticienii hegelieni (se) bizue pe] ideea, că orice crimă este inevitabil urmată de pedepsirea criminalului, fie prin pieirea lui, fie prin muștrările lui de conștiință. Și această idee are în mod vădit ca obârșie legenda furiilor, care-l biciuiesc pe criminal. Se înțelege dela sine, prin crime nu se consideră, în acest caz, în mod special crimele penale, pedepsite oricum de legile statului, ci în general crimele morale, care nu pot fi pedepsite decât printr'un concurs de împrejurări, de opinia publică sau de însuși cugetul criminalului.

Cât privește pedepsirea datorită unui concurs de împrejurări, demult ne batem joc de romanele învechite, în care „virtutea

triumfă totdeauna până la urmă, iar viciul este pedepsit". Am putea, ce-i drept, să nu uităm cu această ocazie, că și în timpurile noastre se scriu asemenea romane, (putem indica, de pildă, cea mai mare parte a romanelor lui Dickens). În orice caz, începem să ne dăm seama că pământul nu este o arenă a judecății, ci a vieții. Romancierii și esteticienii vor totuși cu tot dinadinsul ca viciul și crima să fie pedepsite pe pământ. Și iată că a apărut teoria, care afirmă că viciul și crima sunt totdeauna pedepsite de opinia publică și prin muștrările de cuget. Dar nici acest lucru nu se întâmplă totdeauna. Cât privește opinia publică, ea nu persecută chiar absolut toate [mârșăviile, absolut toate crimele. Violarea purității morale, de pildă, este considerată de societatea noastră ca o rușine numai pentru o femeie, nu și pentru un bărbat. După părerea majorității, nu-i strică unui bărbat să cheuiască, ba chiar e oarecum rușinos [ca un bărbat] să nu cheuiască în tinerețe]. Iar dacă glasul societății nu are grijă să ne trezească în fiecare clipă cugetul, atunci cele mai adesea acest lucru nu se va mai trezi, sau, deșteptându-se, va adormi din nou foarte iute. Orice om cult înțelege cât de ridicol ar fi să privim lumea cu ochii grecilor [semisălbatici] de pe timpurile lui Herodot; orice [om cult] înțelege în prezent foarte bine că suferințele și pieirea oamenilor mari nu implică nimic inexorabil; că nu orice om care moare, pierde ispășindu-și crimele sale și că nu orice criminal este sortit pieirii; că nu orice crimă este pedepsită prin judecata opiniei publice, etc.¹⁸. Trebuie, dar, să spunem că nu totdeauna tragicul este trezit în noi de ideea fatalității sale, și că acțiunea pe care el o are asupra omului ca și esența sa nu constau nicidecum din această idee. Din ce constă, deci, esența tragicului? Tragice sunt suferințele și pieirea omului, — împrejurări prin ele însele suficiente pentru a ne stârni groaza și compătimirea, chiar dacă în atare suferințe, în atare pieire nu s'ar manifesta nicio „forță infinit de puternică și irezistibilă". Indiferent dacă o întâmplare sau dacă o necesitate este aceea care constituie cauza suferințelor sau pieirii omului, suferințele și pieirea sunt prin ele însele îngrozitoare. Ni s'ar putea spune: „O moarte pur întâmplătoare este un nonsens într-o tragedie". În tragediile scrise, poate; în viața reală însă, nicidecum. În poezie, autorul se consideră obligat „să deducă desnodământul din intriga însăși"; în viață, însă, desnodământul este deseori cu totul întâmplător, astfel încât soarta tragică, fără să înceteze de a fi tragică, poate fi absolut întâmplătoare. Suntem de acord, că tra-

gică este soarta lui Macbeth și a Lady-ei Macbeth soartă ce rezultă inexorabil din situația și faptele lor. N'a fost însă tragică oare, soarta lui Gustav Adolf, care a căzut în mod cu totul întâmplător în lupta dela Lutzen, fiind tocmai pe calea triumfurilor și a victoriei? Definiția: tragicul este groaznicul din viața omului, — va fi, pare-se, definiția completă a tragicului din viață și artă. Este adevărat că cea mai mare parte a operelor de artă ne dă dreptul să adăugăm: „groaznicul ce i se întâmplă unui om este mai mult sau mai puțin inevitabil“; în primul rând însă, ar fi greu de aflat în ce măsură procedează just arta, prezentând aproape totdeauna ca inevitabil groaznicul, în timp ce, în realitate, în bună parte, el nu e de loc inevitabil, ci pur întâmplător [voi reveni la această chestiune, în legătură cu raportul dintre artă și realitate]; în al doilea rând, pare-se că foarte adesea numai datorită obișnuinței de a căuta în orice operă mare de artă o „înlănțuire inexorabilă de împrejurări“, sau „o dezvoltare necesară a acțiunii în virtutea dinamismului ei propriu“ găsim după multă trudă „existența unei necesități în mersul evenimentelor“ — chiar și acolo unde ea nu există, de pildă, în mare parte din tragediile lui Shakespeare. [Ultima idee necesită o desfășurare mai largă, pe care n'o îngăduie limitele lucrării de față, astfel încât nu pot s'o propun acum decât ca pe o părere, rezervându-mi dreptul de a o argumenta cu altă ocazie. Cred că ar fi absolut inutil să explic de ce priveliștea suferințelor sau pieirii omului produce o impresie îngrozitoare sau tragică semenilor acestuia. Cred, însă, că nu va fi lipsită cu totul de interes științific indicația că există un gen deosebit al tragicului, gen a cărui existență de sine stătătoare, pe câte știu, n'a fost încă admisă de estetică.

În afară de suferințele omului și de pieirea lui, o aceeași impresie tragică ne produce și căderea morală a omului, viciul și egoismul crud, neînduplecat. Răul într'o doză mare ne produce o impresie tragică. Acest tragic al răului pur a putut fi uitat cu ușurință de cea mai mare parte a persoanelor care au studiat tragicul; deoarece din cauza răului suferă în chip evident și pierde obicei oamenii care vin în contact cu o ființă dibace la rele, ai impresia că efectul tragic nu este stârnit decât de suferințele oamenilor care sunt suprimați prin intervenția răului. Există însă vicii și crime simpatice, amuzante, blânde, neapăsătoare, de pe urma cărora nu suferă evident decât moralitatea, pe când oamenii suferă, pe cât se pare, foarte puțin sau chiar profită. Pen-

tru a lămuri ideea, să dăm un exemplu: să ne închipuim un lord englez, care își irosește în manieră epicuriană imensele sale venituri, satisfăcându-și pasiunea pentru desfătări sensuale. Acestui om îi place confortul sub toate raporturile, chiar atunci când este vorba de cugetul lui; nu se va gândi, deci, să recurgă la mijloace „josnice” sau „criminale” pentru a-și satisface pasiunea, fără să mai vorbim că nu va recurge la violență sau la alte asemenea acte criminale și că nu va fi nici măcar un simplu seducător¹⁹. Fiind o persoană foarte chipeșă, femeile care intră în grațiile sale se arată fericite; ba încă nici cele de care s'a săturat nu se simt nenorocite, dat fiind, că nu sunt lăsate să plece cu mâinile goale (din haremul său). Cu mândrie deci îi poate întreba el pe cei din jurul lui: „Cine a suferit din cauza mea?” Și într'adevăr, nu face rău, în chip anume, niciunei persoane; nu este funest decât societății, pe care o infectează, o profanează; nu este decât dușmanul unei moralități „severe”. De fapt însă e mai vinovat decât un oarecare alt criminal, pentru că influența sa este mai dăunătoare decât cea a oricărui alt perversitor. Exemplul pe care-l dă, glăsuște: „nu vă temeți de viciu; viciul nu trebuie să fie numaidecât dăunător cuiva; viciul poate să fie bun, blând”. Arta n'a zugrăvit, ce-i drept, pe cât îmi pot aduce aminte, un asemenea personaj pentru a ilustra punctul de vedere expus mai sus (deși s'ar putea indica în acest gen, renumitul tablou al lui Couture, „Orgia romană”); dar arta nu l-a zugrăvit, numai din pricină că este foarte greu să-ți stăpânești clocotul indignării, atunci când zugrăvești un atare individ și tot atât de greu îți vine să nu răzbuni daunele grele aduse de el, înfățișându-l nu numai sub aspectul unui răufăcător, ci mai cu seamă ca pe un om deplorabil, murdar și demn de dispreț. Impotriva voinței autorului, tragicul devine în acest caz ironie, sarcasm. Și acest gen al tragicului se încadrează în mai sus indicata definiție.

Ajungem astfel în mod firesc, la comic²⁰.

Trebuie să fim, desigur, de acord cu definiția predominantă a comicului: „Comicul este precumpănirea imaginii asupra ideii”, cu alte cuvinte: deșertăciune și nulitate internă, înveșmântată în pretenții de conținut și de valoare; trebuie să spunem cu toate acestea că [Fischer, autorul celui mai bun manual de estetică din Germania, a limitat prea mult] noțiunea comicului, opunând-o numai noțiunii sublimului, pentru a păstra astfel metoda dialectică [hegeliană] a evoluției idellor. Comicul meschin și comi-

cul stupid sau absurd sunt, desigur, contrarii sublimului; însă comicul monstruos, comicul urât sunt contrarii frumosului, iar nu sublimului. Sublimul, după însăși expunerea lui Fischer, poate fi urât; cum ar putea deci comicul urât să fie contrar sublimului din moment ce la mijloc nu există o deosebire de fond, ci de gradatie, nu una calitativă, ci una cantitativă, din moment ce urâtul meschin face parte din domeniul comicului, pe când urâtul colosal sau îngrozitor face parte din domeniul sublimului? — Că urâtul este contrar frumosului, se înțelege dela sine.

Isprăvind cu analiza esenței²¹ frumosului și a sublimului, să trecem acum la analiza modului predominant de a concepe diferitele mijloace de realizare a frumosului.

Se va evidenția, probabil, acum și într'un chip mai puternic importanța noțiunilor fundamentale, a căror analiză a absorbit atâtea pagini din acest studiu: distanțându-ne de concepția predominantă asupra esenței componentelor ce alcătuiesc conținutul fundamental al artei, ajungem inevitabil și la modificarea concepțiilor asupra însăși esenței artei. Sistemul predominant acum în estetică statornicește foarte just trei forme de existență ale frumosului, înțelegând totodată prin frumos, ca două variante ale acestuia, atât sublimul cât și comicul (vom vorbi numai despre frumos [în parte, pentru a nu modifica în mod inutil studiul noțiunilor, pe care socotim necesar să le criticăm, iar în parte] pentru că ar fi [cu totul zadarnic și] obositor să repetăm de trei ori unul și același lucru: toate cele afirmate, în prezent, asupra frumosului de estetica predominantă, sunt, întocmai raportate de ea și la variantele acestuia; tot astfel critica pe care o aducem concepțiilor predominante asupra diferitelor forme ale frumosului, precum și concepțiile noastre proprii asupra raportului dintre frumosul în artă și frumosul din realitate, se aplică perfect și tuturor celorlalte elemente ce se încadrează în conținutul artei, inclusiv sublimul și comicul).

Cele trei forme diferite, sub care există frumosul, sunt următoarele: frumosul din realitate (sau din natură) [precum se exprimă școala hegeliană], frumosul din fantazie și frumosul din artă (din existența efectivă atribuită artei de fantezia creatoare a omului). Prima dintre problemele fundamentale, pe care o întâlnim cu acest prilej, este problema raportului dintre frumosul din realitate și frumosul din fantazie și artă. [Estetica hegeliană] rezolvă chestiunea în modul următor: frumosul din realitatea obiectivă prezintă cusururi, care-i anulează frumusețea, fantazia noastră fiind deci nevoită să transforme frumosul din realitatea

obiectivă, pentruca înlăturându-i neajunsurile inseparabil legate de existența lui reală, să-i confere întreaga lui valoare. Fischer intră în analiza cusurilor frumosului obiectiv mai pe larg și mai categoric decât toți ceilalți esteticieni. Vom considera deci prin prisma criticii tocmai această analiză: Pentru a evita eventualele reproșuri în sensul că am fi atenuat dinadins cusurile frumosului obiectiv scoase în evidență de esteticienii germani, trebuie să citez aci cuvânt cu cuvânt modul în care critică Fischer frumosul din realitate (*Aesthetik, II Theil, Seite 299 und folg.*).

„Inconsistența intrinsecă a întregii forme obiective de existență a frumosului este vădită de faptul că frumusețea se găsește într'un raport foarte instabil față de scopurile dezvoltării istorice, chiar și în arena, în care s'ar părea că existența ei ar fi mai asigurată (*adică în om; evenimentele istorice nimicesc adesea multe lucruri frumoase: de pildă, indică Fischer. Reforma a distrus viața germană, veselă și nestingherită, din sec. XIII—XV*). În general însă este evident, că întâmplarea favorabilă presupusă în § 234, intervine rareori în realitate (§ 234 spune: existența frumuseții necesită ca în decursul înlăturării frumosului să nu intervină întâmplări dăunătoare (*der störende Zufall*)). Esența întâmplătorului constă în faptul că el poate să fie și să nu fie, sau să se ivească în alt mod, astfel încât să existe posibilitatea ca o întâmplare dăunătoare uneori să nu intervină într'un obiect. Se pare deci că alături de indivizi urâți trebuie să existe și indivizi într'adevăr frumoși). Pe lângă aceasta, tocmai datorită vitalității (*Lebendigkeit*) ce constituie o superioritate inalienabilă a frumosului din realitate, frumusețea lui este trecătoare; cauza acestui caracter trecător o constituie faptul că frumosul din realitate nu provine din aspirații spre frumusețe; el la naștere și există datorită tendinței generale a naturii spre viață, ivindu-se în procesul înlăturării acestei tendințe numai în urma unor împrejurări întâmplătoare, iar nu ca ceva premeditat (*alles Naturschöne nicht gewollt ist*)... Licăririle frumosului sunt rare în istorie; rară este în genere, apariția frumosului integral în natură. Rafael, care a trăit în țara frumuseții, se plânge în vestita lui scrisoare de *carestia di belle donne*; nici la Roma nu se întâlnesc prea des modele, cum a fost Vittoria din Albano de pe timpurile lui Rumor. „Suprema creațiune a naturii, care năzuește spre culmi din ce în ce mai înalte, este omul frumos. Ea îi creează însă, ce-i drept, *rareori*, deoarece prea multe condițiuni se opun năzuințelor ei“ (Goethe). Tot ceea ce trăește are de suferit o mulțime de adversități. Lupta împotriva acestora poate să fie sublimă sau comică; rare sunt, însă, cazurile în care urâtul devine comic sau sublim. Ne găsim în mijlocul vieții și a înșirii de variații ale relațiunii. Iată de ce frumosul din natură este viu; aflându-se, însă, în relațiuni incalculabil de variate, frumosul se află expus din toate părțile ciocnirilor și deteriorărilor; întrucât natura are grijă de toate obiectele, și nu de unul anumit, ceea ce o preocupă este conservarea, iar nu frumusețea propriu zisă. Așa stând lucrurile, natura nu simte necesitatea de a menține intacte însușirile aceluia puțin frumos, căruia din întâmplare i a

dat naștere: viața se avântă înainte, fără să-l pese de pielea făpturii frumoase sau neconservând-o decât diformată. „Natura duce o luptă pentru existență, pentru conservarea și producerea creațiunilor ei, fără să aibă grijă de frumusețea sau urâciunea lor. Forma predestinată din naștere să fie frumoasă, își poate vătăma, din întâmplare, o parte a sa; ca urmare, încep să sufere imediat și celelalte părți; deoarece natura are nevoie, în acest caz, de oarecare forțe în vederea restabilirii părții vătămate, ea-și retrage forțele distribuite celorlalte părți, care sunt astfel inevitabil stânjenite în dezvoltarea lor. Făptura nu mai devine astfel cum trebuia să fie, ci cum poate să fie” (Goethe comentându-l pe Diderot). În mod vizibil sau invizibil vătămarile se repetă și cresc până se ruinează întreaga făptură. Dăinuire trecătoare, netrăinicie, iată soarta tristă a tot ce există frumos în natură. Nu numai lumina minunată ce cade asupra unui peisaj, ci și faza de înflorire a vieții organice nu durează decât o singură clipă. „Strict vorbind, se poate spune că numai în decursul unei singure clipe un om frumos este frumos”. „Extrem de scurtă este durata în decursul căreia un corp uman poate fi denumit frumos” (Goethe). E drept, pe urmele ofilitei frumuseți a tinereții se dezvoltă o frumusețe superioară, frumusețea de caracter, pe care vederea o poate remarca în trăsăturile fizionomiei și în fapte. Dar și această frumusețe este trecătoare, deoarece caracterul e absorbit de grija unor țeluri morale, și nicidecum de frumusețea corpului sau de armonia mișcărilor necesare întru înfăptuirea acestor țeluri... Uneori, când o personalitate este însuflețită de conștiința țăelurilor sale morale, ea se prezintă precum este, frumoasă în cel mai adânc sens al cuvântului; altă dată însă omul are preocupări ce se află doar într-o legătură indirectă cu scopul vieții sale și în aceste împrejurări conținutul autentic al caracterului său nu se mai exteriorizează prin expresia feței; în fine, uneori omul este preocupat de lucruri ce-i sunt impuse doar de necesități cotidiene sau vitale, și atunci orice expresiune înălțătoare se află înmormântată sub aere de indiferență, plictiseală sau desgust. Astfel se petrec lucrurile în toate sferele naturii, fie că acestea aparțin sau nu domeniului moral... Un grup de ostași combatanți se desfășoară în ordine de bătaie și înaintând însuflețiți parcă de spiritul lui Marte; peste o clipă însă, când grupul s'a risipit, mișcările nu mai sunt frumoase, oamenii cei mai curajoși zac răniți sau uciși; acești luptători nu alcătuiau un *tableau vivant*, se gândeau numai la luptă, nicidecum însă nu intenționau ca lupta lor să ofere o priveliște frumoasă. Nepremeditarea (*das Nichtgewolltsein*) constituie până într'atât esența a tot ce este frumos în natură, încât suntem impresionați extrem de neplăcut, dacă observăm în domeniul frumosului real vreun calcul premeditat pentru realizarea frumuseții. Frumusețea conștientă de frumusețea ei și preocupată de propriul său aspect, făcând exerciții înaintea oglinzii, însemnează vanitate, adică micime. Frumusețea afectată, atunci când există în domeniul realului, este absolut opusă grației autentice... Caracterul întâmplător, nepremeditat al frumuseții, faptul că ea nu se cunoaște pe sine însăși, -- iată sâmburele morții, dar și farmecul autentic al frumosului din realitate; astfel încât, în sfera conștientă, frumosul dispare din clipa în care își dă seama de însușirile lui alese, începând să se admire. Naivitatea unui om simplu pierde, de îndată ce vine

În atingere cu civilizația, cântecele populare dispar, atunci când încep să atragă atenția, când încep să fie culese; popoarele semisălbatică încep să disprețuiască veșmintele lor pitorești atunci când văd fracul fercheș al piciorului venit să facă studii; din momentul în care civilizația, ademenită de aceste veșminte pitorești, încearcă să le păstreze, ele s'au și transformat într-o simplă mască, iar poporul le leapădă.

„Dar întâmplarea favorabilă nu este numai rară și trecătoare, ci în genere este relativă; întâmplarea ce dăunează și denaturează, în natură poate fi doar parțial învinsă atunci când înlăturăm masca luminoasă pe care îndepărtarea de loc și de timp o aruncă asupra percepțiunii (*Wahrnehmung*) frumosului din natură și când examinăm mai riguros obiectul; întâmplarea denaturată introduce într-o grupare de mai multe obiecte, ce pare frumoasă, o seamă de elemente ce tulbură frumusețea ei desăvârșită; mai mult încă, această întâmplare dăunătoare se extinde și la obiectul individual, ce ni se părea la început cu desăvârșire frumos, astfel încât putem vedea că nimic nu scapă dominației sale. Dacă n'am observat la început diferitele cusururi, acest fapt se datorește unei alte întâmplări favorabile, unei fericite stări de spirit, în virtutea căreia subiectul a putut contempla obiectul din punctul de vedere al formei pure. Totodată această stare de spirit ne-a fost stărnită de relativa puritate a obiectului, încă neatinse de întâmplarea denaturantă.

„Trebuie să privim așa dar mai de aproape frumosul din realitate, pentru a ne convinge că nu este într'adevăr frumos; vom înțelege cu toată limpezimea, că până atunci n'am făcut altceva decât să ascundem față de noi înșine un adevăr vădit. Dominația universală și inexorabilă a întâmplării denaturante, — iată care era adevărul. Nu nouă ne revine datoria de a dovedi că atare dominație se extinde absolut la tot ceea ce există, ci ar trebui ca tocmai ideea contrară să fie dovedită, adică părerea că, în ciuda strânsei și infinit de variatei înălțări a tot ce există în univers, un obiect anumit s'ar putea păstra neatins de toate obstacolele, piedecile și ciocnirile denaturante. Trebuie doar să ne dăm seama de cauza impresiei amăgitoare pe care ne-o transmit simțurile noastre în sensul că unele obiecte ar constitui o excepție dela legea generală a dominației întâmplării denaturante; vom face acest lucru ulterior; acum nu vom arăta decât că excepțiile aparente dela regula generală nu sunt în realitate decât o amăgire, o simplă părere (*ein Schein*). Unele obiecte frumoase constituie o reuniune de mai multe obiecte; în acest caz, privind cu atenție vom constata în primul rând că vedem aceste obiecte în cutare conexiune, în cutare corelație, numai pentru că ne-am așezat din întâmplare într'un anumit loc, privim întâmplător dintr'un anumit punct de vedere. Această constatare se referă îndeosebi la peisajul; șesurile, munții și copacii nu știu nimic unul de alții, și nici nu le-ar putea veni în minte să se contopească într-o unitate pitorească; îi vedem însă în colori și cu contururi armonioase numai pentru că noi înșine ne aflăm într'un anumit loc, și nu într'altul cu o perspectivă diferită. Dar și din acest punct de vedere favorabil, vom descoperi aici un tufiș, dincolo o colină ce strică armonia; colo ar trebui să fie o înălțime, dincoace umbre; va trebui deci să recunștem că ochiul interior reface, completează, rectifică mereu pei-

sagiul. Același lucru se întâmplă și cu un grup de ființe vii, care se mișcă și acționează. Uneori o scenă poate să fie într'adevăr plină de semnificație și expresiune, grupele ce o alcătuiesc, însă, efectiv legate între ele, apar despărțite în spațiu; din nou, ochiul interior suprimă spațiul, apropie tot ce se află în conexiune, elimină ceea ce este de prisos. Alte obiecte apar frumoase, numai când sunt luate fiecare în parte. Renunțăm atunci la frumusețea mediului, înlăturăm mediul din cercul viziunii, înfăptuind actul separării obiectului de mediu, de cele mai multe ori, însă, în mod inconștient și neintenționat; atunci când o femeie frumoasă își face apariția în societate, ne ațintim privirile numai la ea, uităm de celelalte persoane. Și într'un caz și în celălalt, însă, fie că găsim frumusețea într'un obiect aparte, fie că o aflăm într'o grupare de obiecte, vom căpăta același rezultat, dacă efectuăm o analiză mai riguroasă. Vom descoperi la suprafața unui obiect frumos cam aceleași lucruri ca și într'o grupare frumoasă de obiecte; printre părțile frumoase se vor găsi părți lipsite de frumusețe; iar pe de altă parte, părți frumoase pot fi aflate în fiecare obiect, oricât n'ar fi acesta favorizat de vreo întâmplare fericită. Este bine totuși că ochiul nostru nu are alcătuirea unui microscop, și că văzul obișnuit idealizează la rândul lui și el obiectele; altminteri murdăria și infuzoriile din apa cea mai curată, precum și impuritățile de pe pielea cea mai fină ar distruge orice frumusețe. Nu putem vedea decât dela o anumită distanță; iar depărtarea în sine idealizează. Nu numai că ascunde impuritatea suprafeței, dar netezește în genere amănuntele prea terestre ale alcătuirii corpurilor, ne răpește claritatea trivială, precum și preciziunea ce socotește fiecare fir de păr. Așa dăr, însuși procesul vederii își asumă o parte din efortul de înălțare a obiectului la o formă pură. Depărtarea în timp are același efect ca și depărtarea în spațiu: istoria și amintirile nu ne transmit toate detaliile mărunte despre un om mare sau un eveniment ilustru; ele trec sub tăcere măruntele motive secundare ale unui mare eveniment precum și părțile lui slabe; ele nu spun cât timp au cheltuit oamenii mari din viața lor pentru îmbrăcat și desbrăcat, pentru mâncat, băut, guturai, etc. Mai mult încă, nu ni se ascund astfel numai trăsăturile mărunte și dăunătoare frumuseții; printr'o examinare mai atentă chiar și în cel mai frumos obiect în aparență descoperim cu claritate foarte multe cusururi însemnate și neînsemnate. Dacă, de pildă, o făptură umană n'ar avea întipărită la suprafață niciun soi de întâmplări denaturante, vom observa totuși, neapărat, în formele fundamentale oarecare încălcări ale proporționalității. Cu atât mai limpede vom vedea acest lucru dacă vom arunca o privire asupra unui model de gips, scos cu exactitate de pe o față reală. În introducerea sa la „Cercetări italiene”, Rumor a încurcat la extrem toate noțiunile referitoare la această problemă; el încearcă să denunțe minciuna falsului idealism din artă, care tinde să înfrumusețeze natura în formele ei pure și constante; împotriva unui asemenea idealism el susține, pe bună dreptate, că arta nu poate să transforme formele invariabile ale naturii, care îi sunt oferite de aceasta în chip neschimbat și inexorabil. Naște însă întrebarea: se găsesc oare în realitate într'o dezvoltare absolut pură acele forme fundamentale ale naturii, inviolabile pentru artă? Rumor răspunde că „natura nu este un obiect individual ce ne apare ca fiind sub dominația întâmplării, ci tota-

litatea formelor vii, totalitatea celor produse de natură sau, mai bine zis, însăși forța producătoare", — acestei forțe trebuind să i se dedice pictorul fără a se mulțumi cu anume modele individuale. E foarte just. Rumor alunecă însă, ulterior, pe panta naturalismului, pe care ar voi să-l repudieze, cum a făcut și cu falsul idealism: teza lui prin care stabilește că natura exprimă totul și „în cel mai perfect mod prin formele sale", devine periculoasă atunci când o aplică unui fenomen individual și în contradicție cu cele susținute mai sus, afirmă că ar exista în realitate „modele perfecte", ca, de pildă, Vittoria din Albano, care a fost „mai frumoasă decât toate creațiunile de artă dela Roma, frumusețea ei fiind inaccessibilă pictorilor". Suntem ferm convinși, că niciunul dintre pictorii, care au luat-o ca model, n'a putut să redea în operele sale toate formele ei întocmai cum se înfățișau, pentru că Vittoria a fost o frumusețe *individuală*, iar un individ nu poate fi absolut; astfel se rezolvă dela sine problema discutată, încât nici nu mai avem ce spune despre teza formulată de Rumor. Chiar dacă am fi de acord asupra faptului că Vittoria a avut forme perfecte, sângele totuși, căldura, procesul vieții cu toate amănuntele lui care denaturează frumusețea și ale căror urme se reflectă asupra epidermei — aceste circumstanțe, laolaltă ar fi suficiente pentru a situa ființa vie, despre care vorbește Rumor, incomparabil mai jos decât înaltele opere de artă, care nu posedă decât în mod imaginar sânge, căldură, — proces al vieții epidermice, etc.

„Așa dar, precum arată o analiză mai amănunțită, obiectul ce se numără printre fenomenele rare de frumusețe, nu este într'adevăr frumos, ci doar mai aproape de frumusețe, decât celelalte fenomene, mai scutit de întâmplările denaturante".

[Este lung citatul pe care l-am transcris, poate chiar prea lung. Am fost însă nevoit să expun, în toată amploarea, critica adusă frumosului din natură, pentru a preveni eventuale reproșuri, în sensul că aș fi omis, uitat sau că n'aș fi scos în evidență în mod destul de pronunțat „cusururile cele mai importante ale frumosului din realitate"; aș fi putut să mă expun oricând unor asemenea reproșuri dacă aș fi formulat eu însumi atari idei, care îmi apar ca fiind neîntemeiate și a căror netemeinicie doresc s'o evidențiez].

Înainte de a supune criticii [în mod special] unele reproșuri ce i se aduc frumosului din realitate, putem afirma în chip categoric, că el este într'adevăr frumos, și că, în ciuda tuturor cusururilor lui, și oricât de mari ar fi acestea, satisface cu desăvârșire aspirațiile unui om sănătos. Desigur, o fantezie stearpă ar putea spune despre orice lucru: „nu este așa cum trebuie, cutare element îi lipsește, cutare e de prisos"; însă atare evoluție a unei fantezii ce a atins punctul când nimic n'o mai mulțumește, trebuie să fie considerată ca un fenomen bolnăvicios. Un om sănătos întâlnește în realitate foarte multe obiecte și fenomene,

pe care le privește fără a socoti necesar ca ele să nu fie așa cum sunt, sau să fie mai perfecte. Părerea că omul ar avea numai-decât nevoie de „perfectiune”, este o părere fantastică, dacă ar fi să înțelegem prin „perfectiune” un lucru ce ar cumula toate calitățile posibile și ar fi scutit de cusururile scornite în lipsa altor preocupări, de fantezia unui om cu suflet rece și saturat. „Perfec-te” sunt pentru mine toate cele ce, în felul lor, mă satisfac pe deplin. Un om sănătos descoperă foarte multe asemenea fenomene în realitate. Când omul are sufletul găunos, [când nu-l preocupă nimic precis, când e moralmente un cerșetor], el poate să dea frâu liber fanteziei sale; de îndată, însă, ce există o realitate cât de cât mulțumitoare, aripile fanteziei sunt legate. Cădem, în genere, sub dominația fanteziei numai atunci când experiența noastră în raport cu realitatea este prea săracă. Un om culcat pe scânduri goale, se simte ispitit uneori să viseze un așternut luxos, un pat construit dintr'un lemn foarte prețios, o saltea de puf, perne cu dantele de Brabant, o perdea dintr'o țesătură lioneză neînchipuit de fină; va visa însă la asemenea lucruri un om sănătos care n'are un pat luxos, dar totuși unul destul de moale și destul de comod? „Cine o duce bine, nu-și frământă capul”. Dacă i se întâmplă unui om să trăiască în tundra siberiană sau în salinele de dincolo de Volgă, el poate visa livezi fermecătoare cu copaci nemaivăzuți pe pământ, cu ramuri de coral, frunze de smaragd și fructe de rubin; mutându-se însă într'o gubernie oarecare, cum ar fi Cursc, căpătând pe deplin posibilitatea de a se plimba cât va pofti prin livezi nu prea bogate, dar mulțumitoare, cu mere, vișini, pere, vișătorul va uita de sigur nu numai de grădinile din „O mie și una de nopți”, dar chiar și de păduricile de lămâi din Spania. Imaginația își înalță castelele ei fantastice, atunci când de fapt nu numai că nu există o casă bună, dar nici măcar o căsuță suportabilă. Imaginația ia avânt atunci când simțurile nu sunt ocupate; sărăcia vieții reale, iată sursa vieții desfășurate în fantazie. De îndată ce însă realitatea devine oarecum suportabilă, toate născocirile imaginației ni se par față de ea, plictisitoare și palide. Părerea că „dorințele omului sunt nelimitate”, este falsă în accepțiunea ce i se dă de obicei, anume că „nicio realitate nu poate să le satisfacă”; dimpotrivă, un om rămâne satisfăcut nu numai „cu ceea ce există mai bun în realitate”, dar și cu o realitate destul de mediocră. Trebuie să facem o deosebire între ceea ce simte el de fapt, și ceea ce spune. Dorințele sunt întinse până la delir, prin visare, numai atunci când lipsește cu desăvârșire o hrană sănătoasă, ori-

cât de simplă. [Nu ar fi locul să cercetăm aci, pentru ce o realitate fie și mediocră (nu mai vorbim despre cea excepțională) întunecă cele mai luxuriante; în aparență, creațiuni ale fanteziei]. Este un fapt pe care-l dovedește toată istoria omenirii și pe care l-a putut constata oricine a trăit și s'a observat. Faptul acesta reprezintă un caz individual al unei legi generale ce conduce viața omenească și care stabilește că pasiunile ating o dezvoltare anormală numai atunci când individul în speță se află într'o situație anormală, adică atunci când o necesitate naturală și în fond, destul de liniștită, din care ia naștere o pasiune sau alta, nu și-a găsit vreme îndelungată satisfacția corespunzătoare, dar nu o satisfacție violentă, ci una calmă, [sau când omul este neconținut iritat de obstacolele și contrazicerile întâmpinate]. Fără îndoială că organismul omului nu pretinde și nu poate suporta aspirații și satisfacții violente; neîndoielnic este și faptul că aspirațiile unui om sănătos corespund forțelor organismului său. Să trecem acum dela acest punct general la un altul, mai special.

Se știe că simțurile noastre obosesc și se satură repede, se satisfac adică. Această afirmație nu este justă numai în privința simțurilor inferioare (pipăitul, mirosul, gustul), ci și în privința simțurilor superioare, — văzul și auzul. Simțul estetic se află strâns legat de simțul văzului și auzului, fără de care nici nu poate fi conceput. Atunci când un om pierde, din cauza oboselii, dorința de a privi un lucru frumos, ar fi imposibil să nu dispară totodată și necesitatea plăcerii estetice, stârnite de acel lucru frumos. Și dacă omul nu poate, fără a se simți obosit, să privească timp de o lună întreagă, zi cu zi, un tablou, fie chiar și un tablou al lui Rafael, nu încapă îndoială că nu numai ochii lui, dar și simțul estetic s'a saturat, este satisfăcut pentru un timp oarecare. Cele valabile pentru durata plăcerii pot fi spuse și în privința intensității ei. În condițiunile unei satisfaceri normale, capacitatea desfătării estetice își are limitele sale. Dacă le depășește câteodată, acest lucru nu se datorește unei evoluții interne și naturale, ci unor împrejurări speciale, mai mult sau mai puțin întâmplătoare și anormale (de pildă admirăm frumosul cu un deosebit entuziasm atunci când știm că în curând va trebui să ne despărțim de el, că nu vom avea la dispoziție timpul suficient pentru a ne îndestula nevoia de a-l privi, etc.). Într'un cuvânt, precum se vede, nu poate fi pus la îndoială faptul că simțul no-

stru estetic, asemeni tuturor celorlalte simțuri, își are limitele sale normale în privința duratei și intensității stării sale de încordare, și că dat fiind atari limite nu l-am putea considera insaturabil sau infinit.

Simțul estetic își are limitele sale — dealtfel destul de restrânse — și în privința pretențiilor, fineții, exigenței sau așa zisei sete a sa de tot ce e desăvârșit. Vom avea ulterior ocazia să arătăm că multe lucruri care nicidecum nu dețin primul rang prin frumusețea lor, satisfac, în realitate, simțul estetic. Vrem să spunem că și în domeniul artei pretențiile [și exigențele simțului nostru estetic] sunt foarte indulgente, în fond. Pentru o calitate oarecare îi iertăm unei opere de artă sute de neajunsuri; nici nu le observăm chiar, dacă nu sunt prea accentuate. Va fi deajuns, de pildă, să cităm cea mai mare parte a operelor poetice romane. Numai un om lipsit de simț estetic ar putea să nu-i admire pe Horațiu, Virgiliu, Ovidiu. Câte părți slabe n'au, însă, acești poeți? Propriu zis, totul e slab în operele lor, în afara unui singur lucru, — șlefuirea [finețea] limbii și a dezvoltării ideilor. Conținut n'au deloc, sau este infim, originalitate n'au; frăgezime deasemeni și nici simplitate; versurile lui Virgiliu și Horațiu aproape că sunt lipsite chiar de sinceritate, de pasiune. Oricât ne-ar releva, însă, critica toate neajunsurile, ea va trebui să adauge totuși că forma a fost ridicată de acești poeți la o înaltă desăvârșire iar simțului nostru estetic îi ajunge o singură picătură de perfecțiune pentruca să simtă satisfacție și să se desfete. Dealtfel, chiar în privința șlefuirii formei, li s'ar putea obiecta tuturor acestor poeți defecte considerabile: operele lui Ovidiu și Virgiliu sunt mai totdeauna prolixе; foarte deseori prolixе sunt și odele lui Horațiu; lirismul tuturor este foarte monoton; deseori, într'un chip [uimitor de] neplăcut, bate la ochi artificialitatea și nota forțată. N'are aface, mai rămâne totuși ceva bun pentru a ne desfăta. În absolut contrast cu acești poeți ai șlefuirii exterioare, se poate aduce ca exemplu poezia populară. Oricare va fi fost forma inițială a cântecelor populare, ele ajung până la noi aproape totdeauna denaturate, transformate sau fragmentate [fapt pe care nu-l putem contesta chiar dacă am pleda în favoarea însușirilor artistice ale formei inițiale]; ele sunt, deasemenea, foarte monotone; în sfârșit, în toate cântecurile populare se pot descoperi procedee mecanice, se pot întrevădea resorturi comune, fără de care ele nu-și dezvoltă niciodată temele; poezia populară are în schimb foarte multă

frăgezime și naivitate, pentruca simțul nostru estetic s'o întâmpine cu admirație.

Intr'un cuvânt, aیدoma oricărui simț sănătos, oricărei adevărate necesități, simțul estetic dovedește o mai puternică dorință de a dobândi satisfacție, decât de a fi prea exigent; prin însăși firea lui, simțul estetic se bucură de îndată ce este satisfăcut, și, — nemulțumit, atunci când îi lipsește hrana — este gata să se declare satisfăcut cu primul lucru suportabil pe care-l găsește. Lipsa de exigență a simțului estetic este dovedită și prin faptul că, dispunând de opere de prim rang, el nu le neglijează deloc pe cele secundare. Din pricina tablourilor lui Rafael nu vom desconsidera operele lui Greuze; deși-l avem oricând la îndemână pe Shakespeare, recităm cu plăcere operele poeților de mână a doua, și chiar ale celor de mână treia. Simțul estetic caută ceea ce-i bun, și nu neapărat, o perfecțiune fantastică. Iată de ce, chiar dacă frumosul real ar prezenta foarte multe neajunsuri importante, am fi totuși satisfăcuți de el.²² Să privim însă mai de aproape, în ce măsură sunt obiecțiile aduse frumosului din realitate și în ce măsură sunt juste concluziile deduse din atari obiecții.

I. „Frumosul din natură nu este premeditat; fie chiar numai pentru acest motiv, el tot nu poate fi atât de frumos pe cât este frumosul din artă, creat în mod premeditat“. Intr'adevăr, natura neînsuflețită nu se gândește la frumusețea creațiunilor sale, precum nu se gândește un copac ca fructele să-i fie gustoase. Trebuie totuși să recunoaștem că până acum arta noastră n'a fost încă în stare să creeze ceva ce ar semăna fie și cu o portocală ori un măr, fără a mai aminti de superbe fructe din regiunile tropicale. Desigur, o operă premeditată va fi calitativ superioară unei opere nepremeditate, atunci, însă, când forțele producătorilor vor fi egale. Forțele omului sunt însă mult mai slabe decât forțele naturii; operele sale sunt extrem de grosolane, stângace și greoale în comparație cu operele naturii. Tocmai din acest motiv, în operele de artă superioritatea premeditării este atenuată și încă mult de slăbiciunile execuției. Pe deasupra, numai în natura neînsuflețită, în natura moartă frumusețea nu este premeditată: pasărea și animalul se îngrijesc de exteriorul lor și se înfrumusețează neconștient; le place aproape tuturor curățenia. Rareori se întâmplă ca frumusețea unui om să fie absolut nepremeditată; avem cu toții foarte mare grijă de aspectul nostru exterior [aproape că nu există om care să

nu se ocupe mai mult sau mai puțin de exteriorul lui. Însăși neglijența constituie deseori în felul său o eleganță]. Se înțelege că nu avem în vedere anume mijloace rafinate menite să contrac-facă frumusețea ci grija permanentă de a menține un exterior plăcut ce constituie o latură a igienei populare. Dacă, pe de o parte frumusețea din natură n'ar putea fi considerată în sens riguros premeditată, ca dealtfel orice manifestare a forțelor naturii, pe de altă parte, nu s'ar putea susține că natura n'ar tinde, în general, să dea naștere frumosului; dimpotrivă, înțelegând prin frumos plenitudinea vieții, va trebui să admitem că năzuința spre viață, ce însuflețește întreaga natură, este în același timp și o năzuință spre făurirea frumosului. Dacă, în genere, nu trebuie să vedem în natură scopuri, ci numai rezultate, și prin urmare nu putem socoti frumusețea ca fiind un țel al naturii, se cuvine dar s'o considerăm ca un rezultat esențial, făurit prin încordarea forțelor naturii. Nepremeditarea (*das Nichtgewollstein*) inconștiența acestei orientări n'o împiedică câtuși de puțin să fie reală, după cum inconștiența tendințelor geometrice ale albinei, sau inconștiența tendințelor spre simetrie ale forței vegetale nu știrbesc câtuși de puțin regularitatea structurii hexagonale a fagurilor respectivi sau simetria celor două jumătăți dintr'o frunză. [O demonstrație mai amănunțită a constatării că rezultatul esențial al acțiunii forțelor din natură este făurirea frumosului ne-ar antrena prea departe. Dacă însă ar fi să înțelegem prin frumusețe însăși viața, indicațiile amănunțite nu mai sunt necesare, deoarece pretutindeni domnește în natură tendința de făurire a vieții; chiar dacă cineva n'ar fi de acord cu concepția asupra esenței frumuseții pe care am propus-o, gradul înalt de încordare al forțelor naturii întru făurirea frumosului poate fi ușor dovedit prin nesecata abundență a frumosului în natură. Fără îndoială că este absolut nedrept să se considere ca un cusur al frumosului din realitate caracterul nepremeditat al acestuia. Să trecem, așa dar, la următorul rețos dedus din acest principiu pe care-l respingem].

II. „Datorită caracterului nepremeditat al frumuseții din natură, frumosul este întâlnit rar în realitate”²³. Chiar dacă ar fi într'adevăr așa, raritatea frumosului n'ar fi regretabilă decât pentru simțul nostru estetic, fără ca ea să micșoreze câtuși de puțin frumusețea unei atari serii restrânse de fenomene și obiecte. Diamantele mari cât un ou de porumbel se găsesc foarte rar; amatorii de briliante pot pe bună dreptate să regrete acest

fapt, și totuși ei nu contestă că aceste diamante foarte rare sunt minunate. Deplângerea rarității frumosului existent în realitate nu este însă pe deplin justificată; nu încăpe îndoială că frumosul nu este nicidecum atât de rar în realitate, pe cât afirmă esteticienii germani. Există foarte multe peisagii frumoase și mărețe; sunt țări în care acestea pot fi întâlnite la fiecare pas, de exemplu: Finlanda, Crimeia, malurile Niprului, chiar malurile Volgăi, ca să nu mai vorbim de Elveția, Alpi, Italia. Mărețul nu se întâlnește neconținut în viața unui om; este îndoelnic însă că însuși omul ar consimți să i se întâmple mai des evenimente de mare amploare: clipele mărețe ale vieții îi revin prea scump și-l epuizează prea mult; iar cel ce simte trebuința de a le căuta și are destule forțe pentru a suporta influența lor asupra sufletului, va putea găsi la fiecare pas ocazii de a dobândi senzații sublime: calea vitejiei, a abnegației și a luptei înălțătoare împotriva a tot ce este josnic și dăunător, calea luptei împotriva calamităților și viciilor oamenilor nu-i este nimănui, niciodată, închisă. Și s'au găsit totdeauna și pretutindeni mii de oameni, a căror întreagă viață s'a desfășurat ca un șir neîntrerupt de simțiri și fapte sublime. Același lucru trebuie spus și despre clipele frumoase, încântătoare, din viața omului. În genere, omul nu s'ar putea plânge de raritatea lor, deoarece de el însuși depinde măsura în care frumosul și mărețul îi împodobesc viața: oamenii care simt într'adevăr necesitatea sublimului în viață duc aproape totdeauna o existență plină de fapte mărețe. Vom indica, astfel pe oamenii însuflețiți de dorința prezenței lor pe câmpurile de bătaie, pe aceia a căror „muzică perfectă este suieratul gloanțelor“. De fapt războaiele au devenit acum mai rare decât înainte; cu toate acestea, însă, omul cu un adevărat spirit războinic poate lupta; cât îi poartă inima: rusul n'are decât să plece în Caucaz, francezul în Algeria și englezul în Indiile Orientale²⁴; oricând vor găsi după plac și lupte, și campanii, și încăerări, și emoții. Numai neamțul n'are unde pleca la război; spiritul războinic al germanilor este, însă, pus la mare îndoială în momentul de față; dar atunci când ei au avut ere de belicism au avut și destule războaie. Și de ce să pretindem numai-decât bătălii ca acelea dela Borodino și dela Leipzig? O reală necesitate nu este atât de dificilă și de pretențioasă; astfel că omul care așteaptă o bătălie ca aceea dela Borodino pentru a se arunca în foc, nu prea pare mistuit de dorința de a se lupta. În afară de aceasta, reala necesitate nu este atât de exclusivă încât

simțind trebuința de a lupta, omul să aibă numai decît nevoie, pentru a-și realiza fericirea, de bătălii armate; un asemenea om se simte atras de orice luptă îndârjită și plină de risc; și dacă nu i se va prezenta prilejul de a-și petrece viața pe câmpurile de luptă, își va făuri în schimb o viață după plac, prin întreprinderi grele ce ar cuprinde riscuri de alt gen: va deveni un agricultor întreprinzător, în luptă cu pământul, va deveni un speculant, aventurându-se în afaceri foarte riscante, într'un cuvânt, oricum își va orândui cariera, viața-i va fi plină de primejdii, de emoții și luptă] ²⁵. [Viața este atât de vastă și multilaterală, încât omul va găsi aproape totdeauna, din belșug, tot ceea ce caută sub imboldul unei autentice și puternice dorințe]. Deșartă și ștearsă este numai viața oamenilor [deșerți] și șterși, care discută [doar] despre sentimente și necesități, nefiind de fapt în stare să aibă altfel de sentimente și necesități, decît necesitatea de a poza, [adică de a juca teatru și de a arunca în vânt fraze sonore]. Atari împrejurări se ivesc tocmai pentru că firea omului imprimă vieții acestuia spiritul, sensul și coloritul ei proprie; evenimentele vieții nu depind de om, spiritul acestor evenimente, însă, depinde de caracterul lui. „Cel ce caută, găsește”. Ca încheiere, ar trebui să lămurim ce anume este frumusețea și să analizăm în ce măsură frumusețea feminină este un fenomen rar. [Se întâmplă de obicei să auzim în viață sau să citim în manualele de estetică că în lume există foarte puține femei frumoase, sau, strict vorbind, nu există aproape deloc. Așa se spune, de fapt, însă, nu se și simte la fel. S'ar putea face foarte ușor o experiență: luați un bărbat din categoria acelor care se plâng că există puține femei frumoase și duceți-vă cu el pe Nevski, la ceasurile când se plimbă lumea. Il veți auzi minunându-se într'una, în timp ce vă va strânge brațul pentru a vă atrage atenția: „Ia uite cât e de nostimă!... Ah, iată încă una, ce drăguță el... Incă una, uită-te, o adevărată frumusețe!” etc., etc. — și într'un sfert de oră vă va arăta cel puțin cincizeci sau șaiszeci de femei frumoase. Ar fi interesant de cules informațiuni ca acestea: se poate presupune că la Petersburg trăesc aproximativ 150.000 de femei; aproximativ 35.000 dintre ele au ca vârstă dela 16—25 de ani; câte din aceste 35.000 se bucură, în cercul lor de reputația unor femei frumoase? Fără îndoială, câteva mii, probabil, între opt și nouă mil. În orice caz, dacă se întâmplă să te afli la o serată, la care participă vreo zece sau douăspre-

zece doamne tinere și domnișoare, aproape totdeauna se vor găsi printre ele trei sau patru care se bucură de faima unor femei frumoase. Nu, în loc de a se susține că există puține femei frumoase, s'ar putea spune mai curând că sunt prea multe femei frumoase], că aproape orice femeie în floarea tinereții — celor mai mulți li se pare a fi o femeie frumoasă. [Nu, lumea de fapt nu neglijează frumusețea omului viu; mai curând li s'ar putea reproșa oamenilor că nu sunt totdeauna imparțiali și îndeajuns de pretențioși, atunci când socotesc că frumusețea este reprezentată numai prin tinerețe, admirând femeile frumoase, a căror întreagă frumusețe o constituie doar faptul că au nouăsprezece ani] ²⁶. Cum se explică, dar, că Rafael se plânge de lipsa de femei frumoase din Italia, țara clasică a frumuseții? Foarte simplu; el se afla în căutarea celei mai frumoase femei, iar cum cea mai frumoasă femeie nu este desigur decât una în toată lumea, unde anume ar fi putut s'o găsească? Elementele ce dețin primul rang în speța lor sunt totdeauna foarte puține la număr, dintr'un motiv foarte simplu: în caz că vor fi mai multe, am căutat să le împărțim iarăși pe categorii, astfel încât numai două, trei exemplare vor putea fi considerate de prim rang; celelalte vor fi rânduite în categorii secundare. [Există diferite ranguri de frumusețe în realitate; iar dacă rangul superior reprezintă mai deplin frumosul decât celelalte, nu rezultă nicidecum de aci că pe treptele inferioare n'ar exista o desăvârșită și veritabilă frumusețe. Cel mai mare bogătaș din Europa este o persoană, care se numește Rotschild și pe care aproape nimeni nu l-a identificat, precizând dacă este Rotschild-ul parizian sau cel italian; din faptul că Rotschild este cel mai bogat om din Europa, nu rezultă însă câtuși de puțin că toți ceilalți oameni din Europa, în afara lui Rotschild, ar fi săraci. Încât fiind de acord cu Rumor, care declară că cea mai frumoasă femeie din Italia a fost Vittoria din Albano, trebuie să spunem că Italia nu este, totuși, locuită de monștri și că vor fi existat pe acele vremuri la Roma foarte multe femei, care păreau pe deplin frumoase chiar stând alături de Vittoria] ²⁷. În genere idela că: „frumosul se întâlnește rar în realitate” — trebuie s'o spunem, — se bizue pe o confuzie între noțiunile „pe deplin” și „primul”; există foarte multe fluvii pe deplin mărețe, dar primul dintre fluviile mărețe nu este desigur decât unul, [și nu pot rezolva problema, indicând care anume]; au fost multe căpetenii mari de oști, dar prima căpetenie de oaste din lume a fost unul singur dintre ei [și

iar nu pot spune, cine anume]. Lumea crede deobicei: dacă un obiect X este sau poate să fie mai înalt decât un alt obiect A, care se află în fața mea, atunci obiectul A este scund; lumea, însă, crede numai așa; în realitate, simte altfel; constatând că Missisipi este mai mareț decât Volga, continuăm totuși să considerăm că și Volga este un fluviu mareț. Se spune deobicei [în tratatele de filosofie] că dacă un obiect este mai mare decât un alt obiect, superioritatea primului obiect față de cel de al doilea constituie un neajuns al acestuia din urmă. Nicidecum; în realitate, neajunsul este o trăsătură concretă [de sine stătătoare], și nu un rezultat al superiorității altor obiecte. Râul ce are pe alocuri o adâncime de un picior, nu este considerat un curs mic de apă, numai pentru că există râuri mult mai adânci; este un curs mic de apă, în sine, fără niciun fel de comparații, deoarece nu poate fi navigabil; un canal, cu o adâncime de treizeci de picioare, nu este mic, în viața reală, deoarece poate fi pe deplin navigabil; nu-i trece nimănui prin minte să-l considere mic, deși toată lumea știe că Pas-de-Calais îl întrece cu mult prin adâncimea lui. Comparațiile matematice abstracte nu pot coincide cu vederile vieții reale. Iată de ce, găsind că obiectul X este mai frumos decât A, nu încetăm câtuși de puțin, în viața reală, să socotim că și obiectul A este frumos. Să admitem că „Othello” ar fi superior lui „Macbeth”, ori că „Macbeth”, ar fi superior lui „Othello”, — în pofida superiorității uneia dintre aceste tragedii, ele sunt amândouă frumoase. [Afirmatie cu care va fi de acord toată lumea]. Calitățile lui „Othello” nu i-ar putea fi imputate ca neajunsuri lui „Macbeth” și invers. Astfel privim noi operele de artă. Și privind tot astfel și fenomenele frumoase din realitate, vom trebui foarte deseori să recunoaștem, că frumusețea unui fenomen este fără cusur, deși un altul poate fi și mai frumos. Și într’adevăr, va susține oare cineva că Italia n’are o natură frumoasă, deși insulele Antile sau Indiile Orientale au o natură mult mai bogată? Numai în virtutea unui asemenea punct de vedere, ce nu-și găsește o confirmare prin sentimentele și părerile reale ale omului, estetica poate afirma că frumusețea ar fi un fenomen rar în lumea realității. [Reproșând filosofilor că împărtășesc un punct de vedere abstract, inaplicabil realității recurgem la o obiecție uzată care, însă, foarte adesea, este justă, și pe bună dreptate poate fi adresată concepției estetice care consideră că frumosul din realitate ar fi un fenomen rar, numai pe motivul că frumusețea de prim rang este un fenomen rar] ²⁸.

III. Să admitem că „frumosul din realitate este foarte trecător”; oare din această cauză s'ar putea considera ca fiind mai puțin frumos? Pe deasupra atare afirmație nu este totdeauna justă; o floare se ofilește într'adevăr repede, omul însă rămâne multă vreme frumos; se poate spune chiar că frumusețea umană durează tocmai cât timp îi este trebuincioasă omului, care se desfată cu ea. [Se știe îndeobște că persoanele care se iubesc în mod normal, adică la o vârstă relativ egală, de exemplu, femeia de 18 ani și bărbatul de 25 de ani, sau femeia de 22 de ani și bărbatul cam de 30 de ani, îmbătrânesc în același timp; nu ar fi oare ridicol și stupid ca un bărbat în vârstă de 50 de ani să iubească o femeie frumoasă de 20 de ani? Un bărbat matur, moralmente integru, nu poate avea o adevărată dragoste decât pentru o femeie de asemenea matură; nu ar fi oare ridicol să mă plâng: „îmbătrânește mândra mea!”, din moment ce eu însumi îmbătrânesc? Este ridicol să deplângi faptul că o fetiță de 8 ani nu a împlinit încă optsprezece ani, — și e tot atât de ridicol să deplângi faptul că o femeie de 42 de ani nu mai are douăzeci și doi de ani] ²⁹. Ar fi nepotrivit, poate, cu caracterul abstract al lucrării noastre să ne lansăm într'o argumentare amănunțită a acestei teze; astfel încât vom spune doar că frumusețea fiecărei generații există și trebuie să existe în mod anume pentru această generație; și nu știrbește prin nimic armonia, prin nimic nu este contrar trebuințelor estetice ale acestei generații faptul că frumusețea ei se vestejește odată cu ea; generațiile următoare vor avea propria lor frumusețe, o frumusețe nouă, lucru pe care n'ar avea nimeni pentru ce să-l regrete. Ar fi deasemenea inoportun, poate, să ne lansăm într'o amănunțită argumentare a constatării că dorința de „a nu îmbătrâni” este o dorință fantastică, și că, de fapt, omul matur vrea cu dinadinsul să fie matur, din moment ce și-a trăit viața în mod normal și nu face parte din categoria oamenilor superficiali. Atare fapt este, însă, dela sine clar, chiar în lipsa unei argumentări mai amănunțite. Ne amintim cu toții „cu regret” de anii copilăriei și spunem uneori că „am dori să retrăim acele timpuri fericite”: nu cred însă că cineva ar consimți să devină din nou copil. Același lucru trebuie să fie spus și în privința regretelor: fraza „a trecut frumusețea tinereții noastre”, n'are o semnificație reală, atunci când tinerețea ni s'a depănat într'un mod câtuși de puțin satisfăcător. Ar fi plictisitor să retrăești un timp trăit cândva, precum plictisitor ar fi să ascuți pentru a doua oară o anecdotă care ți s'a părut foarte amuzantă prima oară. Trebuie să facem

distincție între dorințele reale și cele fantastice, aparente, care nici nu țin să fie satisfăcute; întocmai se întâmplă și cu dorința aparentă ca frumusețea din realitate să nu se vestejească. „Viața merge grăbită înainte, luând cu sine, în curgerea ei, frumusețea realității”, — spun [Hegel și Fischer]; este adevărat, însă, împreună cu viața, tind înainte și dorințele noastre, adică se transformă conținutul lor, și deci regretul legat de dispariția unui fenomen frumos nu poate fi decât fantastic; după ce-și îndeplinește misiunea producând, în prezent, tocmai atâta plăcere estetică, câtă poate cuprinde ziua de azi, un asemenea fenomen este sortit să dispară; mâine va fi o nouă zi, cu noi trebuințe, care nu vor putea fi satisfăcute decât de către un nou frumos. Dacă frumusețea din realitate ar fi imobilă și invariabilă „nemuritoare”, precum o pretind esteticienii, ne-ar plictisi și ne-ar desgusta. Omului viu nu-i place imobilitatea în viață; din acest motiv, nu se va mai satura privind o frumusețe vie și se va simți foarte repede sătul de un *tableau vivant*, pe care numai cei ce admiră exclusiv arta, [disprețuind realitatea,] îl pot prefera unei scene însuflețite. După părerea acestora însă, frumusețea trebuie să fie nu numai eternă, ci și uniformă în eternitatea ei; rezultă astfel o nouă învinuire adusă frumosului din realitate:

IV. „Frumosul din realitate este instabil în frumusețea lui”.

La această acuzație nu putem răspunde, însă, decât prin întrebarea pe care am mai pus-o și înainte: îl împiedică oare acest fapt de a fi când și când frumos? Devine oare mai puțin frumos un peisagiu dimineța din pricină că frumusețea lui se va eclipsa pentru un timp după apusul soarelui? Și iarăși trebuie să spunem că nici atare obiecție nu este mai justă: [înfățișarea unei frumoase doamne mondene câștigă printr-o rochie de bal, pe care însă doamna n'ar putea-o purta mereu; lasă, însă, de dorit acea frumoasă femeie mondenă, care este fermecătoare numai atunci când se află îmbrăcată cu o rochie de bal; se vor găsi destule femei frumoase, fermecătoare în orice toaletă, și oricând] ³⁰. „Uneori fizionomia exprimă toată plenitudinea vieții, alteori nu exprimă nimic”, — nu; se întâmplă uneori, ce-i drept, ca fizionomia să fie extrem de expresivă, iar alteori mult mai puțin expresivă; foarte rare sunt, însă, clipele în care fizionomia omului ce strălucește prin inteligență sau bunătate, să fie lipsită de expresie: o față inteligentă își păstrează chiar în timpul somnului expresia inteligenței, o față bună își păstrează chiar în timpul somnului expresia bunătății, iar diversitatea fugitivă a nuanțelor unei fețe expresive îi

atribue acesteia o nouă frumusețe. Tot așa și varietatea atitudinilor îi atribue unei ființe vii o nouă frumusețe. Se mai întâmplă foarte adesea ca tocmai dispariția unei atitudini frumoase să salveze valoarea ei pentru noi: „este frumos grupul ostașilor ce luptă; după câteva clipe însă grupul s'a destrămat"; ce s'ar fi întâmplat dacă grupul nu s'ar fi destrămat, dacă încăierarea luptătorilor ar fi durat o zi întreagă? Ne-am fi plictisit tot privind și am întoarce spatele, precum se și întâmplă adesea în realitate [fiecare dintre noi probabil că va pleca fără să mai aștepte sfârșitul celei mai pitorești scene, dacă aceasta se va prelungi prea mult]. Cum se termină de obicei o impresie estetică, sub a cărei influență suntem ținuți o jumătate de oră sau o oră, datorită unui tablou „veșnic frumos", „veșnic imuabil în frumusețea lui"? Se termină prin faptul că plecăm din propriul nostru imbold, fără a mai aștepta ca întunecimea serii ce coboară să ne smulgă din brațele desfătării".

V. „Frumosul din realitate nu este frumos decât pentru că îl privim dintr'un anumit punct de vedere, din care el ne apare ca fiind frumos". Dimpotrivă, mult mai des se întâmplă ca frumosul să fie frumos din orice puncte de vedere l-am privi, un peisaj frumos de pildă, este de cele mai multe ori frumos, de oriunde l-am privi; desigur, frumos în cel mai înalt grad poate fi numai dintr'un singur punct de vedere, dar ce rezultă din acest fapt? Și operele de pictură trebuie să fie privite dintr'un anumit punct, pentru ca să ni se înfățișeze în toată frumusețea lor. Atare efect se datorește legilor perspectivei care trebuie să fie deopotrivă respectate atât în privința frumosului din realitate, cât și în privința frumosului din artă.

În genere, va trebui, pare-se, să spunem că toate reproșurile aduse frumosului din realitate, pe care le-am examinat, sunt exagerate, iar unele absolut nedrepte; că niciunul dintre ele n'ar putea fi adresat deopotrivă tuturor genurilor de frumos. Încă n'am analizat, însă, principalele, esențialele neajunsuri, pe care le descoperă concepțiile estetice predominante în cazul frumosului din lumea reală. Până acum obiecțiile acestea tindeau să afirme că frumosul din realitate nu-l poate satisface pe om; acum, însă, urmează dovezi directe în sensul că frumosul din realitate nici nu poate fi, propriu zis, considerat drept frumos; și anume trei dovezi. Să le analizăm, începând cu cea mai puțin temeinică și mai puțin generală.

VI. „Frumosul din realitate se prezintă ca un grup de obiecte (un peisagiu, un grup de oameni) sau ca un obiect aparte. Întâm-

plărilor dăunătoare strică totdeauna un grup ce pare frumos în realitate, introducând obiecte străine, inutile, care tulbură frumusețea și unitatea întregului; ele strică și înfățișarea obiectului aparte ce pare frumos, deformând unele dintre părțile sale: o examinare atentă ne va arăta totdeauna că obiectul real ce pare frumos are unele părți ce nu sunt deloc frumoase". Ne lovim astfel iarăși de ideea că frumusețea înseamnă perfecțiune [deplină, perfecțiune lipsită de orice cusururi]. Această idee nu reprezintă însă decât un caz particular al tezei generale ce afirmă că omul nu poate fi satisfăcut, în genere, decât de o perfecțiune matematică; dimpotrivă, viața practică a omului ne convinge că el nu caută decât o perfecțiune aproximativă, care, strict vorbind, nici nu trebuie să fie denumită perfecțiune. Omul caută numai cele bune, nu, însă, și perfecțiunea. Numai matematica pură pretinde perfecțiune; chiar și matematica aplicată se mulțumește cu calcule aproximative. Faptul de a căuta perfecțiune în orice domeniu al vieții este de resortul unei fantazii abstracte, bolnăvicioase sau deșarte³¹. Dorim să respirăm aer curat; observăm însă, oare, că nicăieri și niciodată nu există un aer absolut curat? Vrem să bem apă curată, nu însă o apă absolut curată: apa absolut curată (distilată) este chiar neplăcută la gust. Par aceste exemple prea [banale, prea] materiale? Să aducem altele: i-a venit oare cuiva în minte să spună că nu e savant omul ce nu știe de toate? Nu, nici măcar nu încercăm a-l găsi pe omul care ar ști de toate; îi pretindem unui savant să știe tot ce e esențial și să știe foarte multe. Suntem oare nemulțumiți, de pildă, de o carte de istorie, în care nu sunt explicate absolut toate chestiunile, în care nu sunt prezentate toate detaliile și în care nu chiar absolut toate părerile și cuvintele autorului sunt negreșit juste? Nu, ne mulțumim, ba chiar pe deplin cu o carte ce rezolvă chestiunile principale prezentând amănunțele cele mai necesare și în cuprinsul căreia părerile principale ale autorului sunt juste, neexistând alături de acestea decât foarte puține explicații inexacte sau nereușite. (Vom vedea în continuare că și în domeniul artelor ne mulțumim, deasemenea, cu o perfecțiune aproximativă). După aceste indicații putem spune, fără teamă de a fi contrazis cu vehemență, că și în domeniul frumosului din viața reală ne mulțumim să găsim ceva foarte bun, fără a căuta însă o perfecțiune matematică ce ar fi lipsită de orice cusururi mărunte. Se va gândi oare să spună cineva despre cutare peisagiu că nu este frumos, deoarece într'un colțisor al său cresc numai trei tufișuri, și că priveliștea ar fi fost mai frumoasă dacă în acel

loc creșteau două sau patru? Niciune! persoane, probabil, care a admirat marea, nu i-a trecut înă prin gând, că aceasta ar fi putut fi mai frumoasă decât este; iar dacă ar fi să privim marea dintr'un punct de vedere strict matematic, ea prezintă într'adevăr cusururi, primul ei cusur fiind acela că n'are o suprafață plană, ci convexă. Este adevărat, că atare cusur nu se poate vedea, nu poate fi descoperit cu ochiul liber, ci doar dedus din calcule; prin urmare ar fi ridicol să vorbim, ca atare, despre un cusur, ce nu poate fi sesizat, ci pe care-l putem doar ști; în mare parte, însă, tocmai de asemenea natură sunt cusururile frumosului din realitate: ele nu se văd, nu sunt sesizabile, nu pot fi descoperite decât prin cercetarea minții, și nu cu vederea. Să nu uităm însă că simțul frumosului este de resortul vederii, iar nu de cel al științei: cele ce nu pot fi sesizabile sunt inexistente pentru simțul estetic. Dar oare într'adevăr majoritatea neajunsurilor frumosului din realitate nu pot fi sesizate de vedere? Experiența ne convinge și de acest lucru. Nu se poate ca vreun om dotat cu simțul estetic să nu fi întâlnit în realitate mii de persoane, fenomene și lucruri, care să-i pară ireproșabil de frumoase. Prezintă, însă, oare, vreo importanță faptul că un obiect frumos are unele cusururi pe care le remarcă vederea? Acestea sunt desigur prea puțin importante, din moment ce obiectul continuă totuși să pară frumos în pofida lor; obiectul ni se va părea urât și nicidecum frumos numai în cazul în care atari cusururi vor fi importante. Amănuntele fără însemnătate, însă, nici nu merită să fie amintite. Și, într'adevăr, omul sănătos din punct de vedere estetic nici nu le ia în seamă. [Faptul de a te simți iritat ori lezat din cauza unor nimicuri, este o dovadă de dezechilibru sufletească sau de ridicolă susceptibilitate]³². Omul care n'are o pregătire specială dobândită prin studiul esteticii moderne, va considera ciudată cea de-a doua argumentare, ce pare să confirme supoziția că așa zisul frumos din realitate nu poate fi frumos în deplinul înțeles al cuvântului.

VII. „Un obiect real nu poate fi frumos, fie chiar numai pentru faptul că este un obiect viu, în care se petrece procesul real al vieții cu toată brutalitatea specifică și cu toate amănuntele lui antiestetice“. Cu greu ne-am putea închipui un idealism fantastic mai extrem. Cum, nu este frumos un chip însuflețit, ci doar imaginea lui zugrăvită de un pictor sau reprodusă de un dagherotip? Și de ce oare? Pentru că pe un chip însuflețit inevitabil, se vor descoperi urmele materiale ale procesului vital; pentru că, privind printr'un microscop un chip însuflețit, îl vom vedea, totdeauna,

transpirat, etc. Cum, un copac viu nu poate fi frumos pentru motivul că în scoarța lui se cuibăresc totdeauna insecte mărunte care se hrănesc cu frunze? Ciudată părere, căreia nici nu se cuvine să-i aducem vreo desmințire; întrucât impresia mea estetică poate fi incomodată de lucruri pe care nici nu le remarcă? Poate să aibă vreo influență asupra senzațiilor mele un cusur, pe care simțurile încă nu-l sezisează? Pentru a combate această părere, n'avem nevoie nici măcar să invocăm adevărul [că numai oamenii irascibili și ursuzi se simt contrariați de procesele vieții]; că ar fi bizar să căutăm niște oameni care să nu bea, să nu mănânce, să nu aibă nevoie să se spele și să-și schimbe rufe. Ar fi absolut inutil să insistăm asupra acestor trebuințe. Să analizăm mai bine una dintre ideile care a prilejuit formularea unui reproș foarte bizar la adresa frumosului din realitate, ideie ce constituie una dintre concepțiile fundamentale ale esteticii predominante. Iată această idee: „Frumosul nu este însuși obiectul, ci suprafața pură, forma pură (*die reine Oberfläche*) a obiectului“. Lipsa de temei a acestui punct de vedere asupra frumosului va ieși la iveală, dacă vom examina sursele din care a provenit. De cele mai deseori se zăresc frumosul cu ochii; ochii însă văd desigur numai învelișul, contururile, exteriorul obiectului, nu și structura lui internă. De aci ușor am putea trage concluzia că frumosul este suprafața obiectului, iar nu obiectul însuși. În primul rând, însă, frumosul nu există numai pentru vedere, ci și pentru auz (cântul, muzica), în care caz nu poate fi vorba de vreo suprafață. În al doilea rând, chiar cu ochii nu se zăresc totdeauna numai învelișul obiectului: la corpurile transparente vedem tot conținutul, toată structura internă; tocmai transparența este aceea care atribuie apei și pietrelor prețioase toată frumusețea lor. În sfârșit corpul uman, cea mai minunată frumusețe de pe pământ, e semi-transparent, încât nu vedem într'un om numai o suprafață pură; se întrezărește prin piele lumina lăuntrică, și această transparență a corpului conferă foarte mult farmec frumuseții umane. În al treilea rând, ar fi ciudat să susținem că și în cazul corpurilor absolut netransparente nu vedem decât doar suprafața și nu conținutul însuși: vederea nu aparține exclusiv ochilor, la exercițiul acestui simț participă totdeauna, precum se știe, rațiunea ce memorează și chibzuește; chibzuința umple totdeauna cu un conținut forma goală ce i se înfățișează ochiului. Omul vede un obiect în mișcare, deși ochii, ca organ, nu văd mișcarea; omul vede îndepărtarea obiectului, deși ochiul, ca atare, nu vede în-

depărtarea; tot așa vede omul substanța unui obiect, deși ochiul lui nu sesizează decât suprafața pură, imaterială, abstractă a obiectului. Un alt temei al ideii: „frumosul este pură suprafață“, constă din ipoteza că o plăcere estetică e incompatibilă cu vreun interes material, manifestat pentru un obiect. Nu vom examina cum anume trebuie să fie înțeles raportul dintre interesul material, pe care-l prezintă pentru noi obiectul, și plăcerea estetică pe care el ne-o produce, deși această cercetare ne-ar fi convins că plăcerea estetică se deosebește de interesul material sau de modul practic de a privi obiectul, fără a-i fi însă opusă. Va fi de ajuns să invocăm cele dovedite de experiență, și anume faptul că și un obiect real, ce nu stârnește un interes material, poate să pară frumos: ce ideie interesată ne-ar putea veni în minte, atunci când admirăm stelele, marea, pădurea (nu cumva învăluind cu privirea o pădure reală, trebuie să mă gândesc numai de câtă că mi-ar putea folosi la construirea sau încălzitul unei case?); ce ideie interesată ne-ar putea trece prin minte, atunci când ne simțim fermecați de freamătul frunzelor sau de cântecul privighetorii? Intrucât privește omul, nutrim adesea dragoste pentru el fără niciun motiv interesat, fără să ne gândim câtuși de puțin la noi înșine; cu atât mai mult poate să ne placă din punct de vedere estetic, fără a prilejui calcule materiale (*stoffartig*) în privința relațiilor dintre noi și el. În sfârșit, ideia că frumosul este formă pură, decurge în mod imediat din noțiunea că frumosul este pură aparență; iar această noțiune rezultă în mod necesar din definiția frumosului ca deplină realizare a ideii într'un anumit obiect, ea căzând împreună cu această definiție.

După un lung șir de obiecțiuni adresate, pe un plan din ce în ce mai general și într'o formă din ce în ce mai vehementă, frumosului din realitate, ajungem acum la ultima cauză, cea mai puternică și mai generală, datorită căreia se pretinde că frumosul real n'ar putea fi considerat într'adevăr frumos.

VIII. „Un anumit obiect nu poate fi frumos, chiar numai pentru faptul că nu este absolut; iar frumosul este absolut“. Iată un argument într'adevăr incontestabil [pentru școala hegeliană și multe alte școli filosofice] care i-au dat naștere, de vreme ce ele acceptă absolutul ca un criteriu nu numai al adevărului teoretic, ci și al aspirațiilor active ale omului. Dar aceste sisteme s'au și năruit, făcând loc altor sisteme care s'au desvoltat pe seama lor în virtutea procesului dialectic intern și care dovedesc o altă înțelegere a vieții. Mărginindu-ne la aceste indicații în privința în-

consistenței filosofice a concepției din care a rezultat imprimarea nevoii de absolut asupra tuturor aspirațiilor omenești, vom adopta pentru critica noastră un alt punct de vedere, mai apropiat de noțiunile pur estetice, și vom spune că, deoarece în genere activitatea omului urmărește diferite scopuri apropiate structurii lui, nu tinde spre absolut și nu cunoaște nimic în acest sens. Simțul și activitatea estetică seamănă perfect, în această privință, cu celelalte simțuri și activități ale omului. Nu întâlnim în realitate nimic absolut; n'am putea, deci, deduce din experiență ce impresie ne-ar face o frumusețe absolută; știm însă, cel puțin din experiență, că *similis simili gaudet*, și că prin urmare, nouă, ființe individuale care nu putem depăși limitele individualității noastre, ne place foarte mult o frumusețe individuală, ce nu poate depăși limitele individualității ei. [Filosofia poate doar să explice experiența, neavând nicidecum dreptul de a o respinge; și este neîndoios faptul că omului îi place o frumusețe individuală, că numai atare frumusețe îi dă impresia autenticității. Acest fapt general și fundamental, ce se referă la toate fenomenele vieții estetice sănătoase, desminte pe deplin părerea ce susține că numai frumusețea absolută ar fi o adevărată frumusețe]. După cele de mai sus, oricare alte argumente ar fi de prisos. Trebuie să adăugăm doar că ideia relativă la caracterul individual al adevăratei frumuseți este formulată de același sistem de concepții estetice care consideră că absolutul este criteriul frumosului. Din ideia, însă, că individualul constituie indiciul esențial în privința frumosului, rezultă dela sine o altă teză, după care criteriul absolutului este străin de domeniul frumosului, atare deducție fiind în contradicție cu concepția fundamentală asupra frumosului, proprie numitului sistem. Contrazicerile similare, ce nu pot fi totdeauna evitate de sistemul în chestiune, decurg din împreunarea în cuprinsul acestui sistem a unor deducții geniale trase din experiență și a unor tentative tot atât de geniale, intrinsec însă inconsistente, de a subordona toate aceste deducții unui punct de vedere aprioric, care adesea le contrazice.

Deoarece am examinat până acum toate obiecțiile mai mult sau mai puțin neîntemeiate adresate frumosului din realitate, putem trece la rezolvarea problemei referitoare la menirea esențială a artel. După concepțiile estetice predominante, „arta își are obârșia în năzuința omului de a elibera frumosul de neajunsurile sale (analizate de noi), datorită cărora el nu poate, în decursul existenței sale reale, satisface pe deplin trebuințele omu-

lui. Frumosul creat de artă este scutit de neajunsurile frumosului din realitate" **. Să vedem deci în ce măsură frumosul pe care-l creează arta, poate fi într'adevăr superior frumosului din realitate prin imunitatea sa față de reproșurile aduse acestuia din urmă: vom putea după aceea soluționa mai ușor problema: indică oare, concepția predominantă, în mod just, originea artei și raportul dintre ea și realitatea vie?

I. „Frumosul din natură este nepremeditat“. Frumosul din artă este, ce-i drept, premeditat; în toate cazurile, însă, și în toate amănuntele? Ar fi zadarnic să ne mai punem întrebarea: cât de des și în ce măsură un pictor sau un poet întrevăd limpede, ce anume se va întruchipa în opera lor? — deoarece caracterul inconștient al procesului creației artistice a devenit demult un loc comun; va fi, poate, preferabil acum să scoatem mai pronunțat în evidență dependența frumuseții unei opere de aspirațiile conștiente ale artistului, decât să insistăm asupra faptului că operele făurite de un adevărat talent creator conțin totdeauna foarte multe elemente nepremeditate, instinctive. Oricum ar fi, aceste două puncte de vedere, fiind cunoscute, ar fi inutil să ne oprim acum asupra lor. Nu va fi însă poate de prisos să arătăm că și aspirațiile premeditate ale artistului (mai ales cele ale poetului) nu ne dau totdeauna dreptul de a considera preocuparea de frumos ca fiind adevăratul izvor al operelor sale de artă; poetul tinde, ce-i drept, totdeauna să facă „pe cât se poate mai bine“; nu însemnează însă, că întreaga lui voință și chibzuință ar fi exclusiv sau chiar prin excelență guvernată de preocuparea de a atinge, în realizarea operei, un nivel cât mai artistic sau estetic precum natura prezintă o seamă de tendințe contradictorii care, prin lupta dintre ele, nimicesc sau denaturează frumusețea, tot așa și pictorul sau poetul sunt mânați de numeroase aspirații care, influențând asupra năzuinței lor spre frumos, denaturează frumusețea operei lor create. În primul rând este vorba de diferitele aspirații și trebuințe cotidiene ale artistului, care nu-i permit să fie numai artist și nimic altceva; în al doilea rând, concepțiile lui intelectuale și morale, care deasemenea nu-i permit, în decursul realizării operei, să se gândească exclusiv la atributele frumuseții; în sfârșit, în al treilea rând, ideia creației artistice nu se declanșează la un artist, numai în virtutea străduinței de a crea frumosul: un poet demn de numele său, vrea de obicei să ne redea în opera sa ideile proprii, vederile proprii, sentimentele proprii, și nicidecum numai o anume frumusețe plăsmuită de el.

Intr'un cuvânt, dacă frumusețea din realitate se dezvoltă prin luptă cu celelalte tendințe din natură, întocmai se dezvoltă ea și în artă, prin luptă cu alte aspirații și trebuințe ale omului care o creează; dacă în realitate această luptă strică sau nimicește frumusețea, ea are tot atâtea șanse s'o strice sau s'o nimicească și într'o operă de artă; dacă în realitate frumosul se dezvoltă sub influențe ce-i sunt străine și nu-i permit să fie numai frumos, la fel și creațiunea artistului sau a poetului se dezvoltă în virtutea, a multiple și diferite aspirații a căror concomitentă acțiune trebuie să ducă la rezultate similare celor observate în realitate. Suntem totuși gata să consimțim că în opera de artă există mai multă premeditare, decât în creațiunile frumoase ale naturii, și că în acest sens arta ar fi superioară naturii, în cazul când, datorită caracterului ei premeditat, ar fi scutită de neajunsurile, de care este scutită natura. Câștigând însă pe de o parte, datorită premeditării, arta pierde, totodată, în alte privințe; într'adevăr, zămislinind frumosul, artistul deseori nu izbuteste să realizeze deloc un frumos [desăvârșit]; nu este suficient să dorești frumosul, trebuie să fii în stare să prinzi adevăratele lui aspecte, și cât de des se înșeală artiștii în concepțiile lor asupra frumuseții! Cât de des se văd ei înșelați chiar de instinctul lor artistic, și nu numai de concepțiile lor bazate pe reflexiune, și în mare parte, unilaterale! Toate neajunsurile individualului sunt inseparabile, în artă, de actul premeditării.

II. „Frumosul se întâlnește rar în realitate“; se întâlnește însă mai des frumosul în artă? Câte evenimente într'adevăr tragice sau dramatice nu se întâmplă zilnic! Se pot cita, însă, tot atât de multe tragedii sau drame într'adevăr frumoase, oare? În toată literatura apuseană s'ar putea număra vreo treizeci sau patruzeci de piese, iar în literatura rusă — dacă nu greșim — în afară de „Boris Godunov“ și „Scene de pe vremurile cavalerilor“ — niciuna care să se înalțe deasupra mediocrității. Câte romane nu se întâmplă în realitate! Se pot cita, însă multe romane într'adevăr frumoase? Poate câteva zeci, în literatura engleză și franceză, și vreo cinci, șase, în cea rusă. Unde se poate întâlni mai curând un peisagiu frumos: în natură sau în pictură? Și de ce oare? Pentru că există foarte puțini poeți și pictori mari, precum există în genere foarte puțini oameni geniali în orice sferă de activitate. Dacă în realitate rareori se ivește un prilej cu desăvârșire favorabil creării frumosului sau sublimului, cu atât mai rar sunt cazurile când apar și se dezvoltă în chip nestinghe-

rit mari genii, deoarece atari cazuri necesită concursul a mult mai multe condițiuni favorabile. Această obiecție adresată realității se răsfrânge cu și mai mare forță asupra artei.

III. „Frumosul din natură este foarte trecător”; în artă, ce-i drept, frumosul rămâne adesea etern; nu întotdeauna însă, întrucât și o operă de artă se expune pieirii și stricăciunii din cauza diferitelor întâmplări. Liricii greci au pierit pentru noi; au pierit tablourile lui Apelles și statuile lui Lisipp. Fără a ne opri, însă, asupra acestui fapt, să trecem la celelalte cauze pentru care foarte multe opere de artă nu pot dăinui în eternitate și care, pe de altă parte, nu au nicio acțiune asupra frumosului din natură: moda și învechirea materialului. Natura nu îmbătrânește; în locul creațiunilor ei veștejite ea dă naștere altora noi; artei îi lipsește această facultate veșnică a reproducerii, a reînnoirii; dimpotrivă, timpul nu trece fără a lăsa urme asupra creațiunilor ei. În operele poetice limba se învechește repede, din care pricină nu mai simțim, citindu-i pe Shakespeare, Dante, Wolfram³⁴, tot atâta plăcere, câtă vor fi simțit contemporanii lor. Mai important încă este faptul că, în decursul vremurilor, multe elemente ale operelor poetice devin de neînțeles pentru noi (idei și expresii produse de împrejurările acelor vremuri, aluzii la diferite evenimente și persoane din contemporaneitatea lor); o seamă de lucruri devin șterse și searbede; comentariile savante nu sunt în stare să înfățișeze totul urmașilor cu claritatea și însuflețirea pe care au avut-o pentru contemporani; dealtfel, comentariile savante și desfătarea estetică sunt lucruri contrarii, fără a mai pomeni faptul că, datorită celor dintâi, opera poetică încetează a mai fi accesibilă pentru toată lumea. Îndeosebi datorită dezvoltării civilizației, transformării concepțiilor, opera poetică își pierde uneori întreaga frumusețe, iar alteori devine chiar neplăcută sau respingătoare. Nu dorim să aducem exemple în afara eglogelor lui Virgiliu, cel mai modest dintre poeții Romei. [Cele săvârșite de evoluția simțului moral în privința conținutului, sunt săvârșite de evoluția simțului estetic în privința formei; nu vom mai aminti, de pildă, că pentru noi a dispărut frumusețea creată de poeții talentați ai epocii pseudo-clasice, toată lumea fiind de acord că până și limbajul lui Shakespeare este deseori prea căutat și patetic]³⁵.

Să trecem dela poezie la celelalte genuri de artă. Bucățile muzicale dispar împreună cu instrumentele pentru care au fost scrise. Toată muzica antică a pierit pentru noi [din cauza modifi-

cării sistemului specific de notație muzicală] ³⁶. Frumusețea vechilor lucrări muzicale devine cu totul palidă în urma perfecționării orchestrației. În pictură vopselile se decolorează foarte iute și se înnegresc; tablourile din sec. al XVI-XVII-lea și-au pierdut de mult frumusețea lor inițială. Oricât de puternică ar fi influența tuturor acestor împrejurări, ea nu reprezintă totuși cauza principală a caracterului trecător pe care-l au operele de artă, ci doar influența datorită gustului epocii, influență care aproape totdeauna exprimă anume înclinații la modă, unilaterale și foarte adesea false. Datorită modei, jumătate din fiecare text dramatic scris de Shakespeare nu mai poate stârni desfătări estetice în vremurile noastre; datorită modei ce s'a oglindit în tragediile lui Racine și Corneille, acum aceste piese nu ne mai desfată atât, cât ne fac să zâmbim. Nici în pictură, nici în muzică și nici în arhitectură, nu se va putea găsi aproape nicio operă ce a fost creată în urmă cu 100 sau 150 de ani, care acum să nu ni se pară ofilită, [plictisitoare] sau ridicolă, în ciuda geniului ce și-a lăsat asupra-i întipărirea. Tot astfel arta contemporană va stârni adesea zâmbete peste cincizeci de ani.

IV. „Frumosul din realitate este instabil în frumusețea lui“. Este adevărat; frumosul din artă, însă, are o imobilitate cadaverică în aspectele lui, ceea ce este mult mai rău. O față vie poate fi privită câteva ore la rând; un tablou ne plictisește după un sfert de oră de contemplare; rari sunt diletanții care vor rezista o oră întreagă în fața unui tablou. Operele poetice sunt mai vii decât operele de pictură, arhitectură sau sculptură, dar și ele ne produc sațiu destul de repede: nu se va găsi desigur o singură persoană, care să fie în stare să recitească un roman de cinci ori în șir; viața însă, persoanele vii și evenimentele reale, ne atrag mereu prin varietatea lor. [Acest neajuns al operelor de artă, ca și cel precedent, ar reclama o desvoltare mult mai amplă. Caut însă mereu să evit amănuntele, mulțumindu-mă cu indicațiile generale].

V. „Frumusețea se descoperă în natură numai datorită faptului că o privim dintr'un anumit punct de vedere, și nu din altul“, — iată o idee ce în privința naturii mai niciodată nu poate fi justă, dar care, însă, aproape totdeauna este aplicabilă operelor de artă. Toate operele de artă care nu aparțin epocii și civilizației noastre ne cer stăruitor să ne transportăm în epoca, în cadrul civilizației, în care au fost create; altfel ni se vor părea de neînțeles, ciudate, și nicidecum frumoase. Dacă nu ne vom

transporta în Grecia antică, cântecele lui Sapho și Anakreon ni se vor părea că sunt expresiile unor desfătări antiesetice, în genul acelor opere din timpurile noastre, care fac de rușine tiparul; dacă nu ne vom transporta cu gândul în societatea patriarhală, cântecele lui Homer ne vor ofensa prin cinismul lor, prin lăcomia grosolană afișată și printr'o vădită lipsă de simț moral. [Nu mai vorbesc despre tablourile și statuile în care se află reprezentații Leda ori Ganimed: miturile de acest gen îi stârnesc fiori unui om nepregătit, încât este de mirare că tablourile și statuile similare nu sunt ascunse în niște săli accesibile doar savanților de specialitate. Trebuie să recunoaștem, în genere, că edițiile în usum Delphini și frunza de viță își au un rost al lor, și încă destul de însemnat].

Lumea greacă, însă, este prea îndepărtată de noi; să ne adresăm unei epoci mai apropiate. Câte lucruri din operele lui Shakespeare și ale pictorilor italieni nu pot fi pricepute și apreciate, decât doar printr'o întoarcere în trecut și ținându-se seama de concepțiile de atunci! Să indicăm un exemplu și mai apropiat de vremurile noastre: drama lui Goethe, „Faust”, produce o impresie ciudată asupra omului incapabil să se transporte în epoca de aspirații și îndoieli, pe care o exprimă „Faust”. [Dovadă sunt frazele curente prin care Mefistofel este judecat drept un lamentabil demon; într'adevăr, omului cult din vremurile noastre i se par lamentabile și ridicole îndoielile,³⁷ care pe Faust îi făceau să se cutremure].

VI. „Frumosul din realitate prezintă multe părți sau amănunte ce nu sunt frumoase”. Nu se întâmplă însă, oare, și în artă același lucru, ba încă într'o măsură mult mai mare? Indicați-mi o operă de artă din care să lipsească defectele. Romanele lui Walter Scott sunt prea prolixе [(adevăr recunoscut de toată lumea)], romanele lui Dickens sunt mereu de un sentimentalism dulceag și foarte adesea prolixе [(deasemenea, un adevăr universal recunoscut)], romanele lui Thackeray plictisesc uneori (sau mai bine zis, foarte des) prin permanenta lor pretenție de a exprima o ironie naivă și răutăcioasă. Totuși geniile moderne rareori sunt socotite ca îndrumători în estetică; preferințele acesteia rămân la Homer, la tragicii greci și la Shakespeare. Poemele lui Homer sunt lipsite de coerență; Eschyl și Sophocle sunt prea sumbri și seci, în afară de care lui Eschyl îi lipsește și dramatismul; Euripide este plângăreț; Shakespeare, retoric și [insuportabil] de patetic; dramele lui ar avea o structură artistică perfectă, dacă ar putea fi refăcute întrucâtva, propunere pe care a făcut-o însuși

Goethe. Trecând la pictură va trebui să recunoaștem același lucru: numai de Rafael [se teme să se atingă lumea], tuturor celorlalți pictori de mult li s'au descoperit o mulțime de defecte. Ba încă, până și lui Rafael i se reproșează că n'a cunoscut anatomia. Despre muzică nici vorbă nu poate fi: Beethoven e neinteligibil și adesea sălbatic; Mozart are orchestrație slabă; în operele compozitorilor moderni este prea mult sgomot și pocnet. După părerea cunoscătorilor în materie, ireproșabilă este doar opera Don Juan³⁸; diletanții, însă, o găsesc plictisitoare. Dacă perfecțiunea nu există în natură și la oamenii vii, cu atât mai puțin va putea ea fi găsită în artă și în operele create de om: „nimic nu poate exista într'un efect, dacă nu există totodată și în cauza acestuia, adică în om”³⁹. Un câmp larg și nemărginit se deschide în fața aceluia ce va voi să dovedească, în genere, slăbiciunile operelor de artă. Se înțelege dela sine că o asemenea tentativă ar fi o dovadă de sarcastică inteligență, și nu de imparțialitate: omul care nu admiră marile opere de artă este demn de compătimire; ne este, însă, îngăduit — atunci când suntem siliți s'o facem din pricina laudelor exagerate — să amintim că dacă sunt pete în soare, nici „treburile pământești” nu pot fi fără pată.

VII. „Un obiect viu nu poate fi frumos, chiar numai pentru motivul că înlăuntrul lui are loc procesul dificil și brutal al vieții”. Opera de artă fiind un lucru mort, s'ar părea că poate fi scutită de acest reproș. Și totuși atare concluzie este superficială. Faptele o contrazic. O operă de artă este rezultatul unui proces vital, este creațiunea unui om viu, care a făurit-o printr'o luptă dificilă, în opera lui răsfrângându-se urmele grele și aspre ale luptei susținute în procesul creației. Mulți sunt, oare, poeții și pictorii care lucrează glumind, precum, glumind și fără ștersături, se spune că și-ar fi scris dramele sale Shakespeare? Iar dacă o operă este creată nu fără trudă, va păstra „petele lăsate de opăițul cu ulei”, la lumina căruia a lucrat artistul. Urmele eforturilor pot fi găsite aproape în toate operele de artă, oricât de ușor plăsmuite s'ar părea că au fost, la prima vedere. Iar dacă au fost într'adevăr create, fără trudă, vor prezenta neajunsul unei șlefuii grosolane. Așa dar, una din două: ori forme grosolane, ori o șlefuire anevoioasă — iată Scylla și Carybda operelor de artă.

Nu vreau să afirm că toate cusururile evidențiate în această analiză își imprimă totdeauna, prin contururi grosolane, pecetea lor, asupra operelor de artă. [Nu doresc decât să afirm că dacă

ar fi să privim cu microscopul cusurile operelor de artă, precum esteticienii privesc cu microscopul cusurile frumosului din realitate, căruia-i preferă frumusețea artistică, am putea aduce foarte multe obiecții frumuseții operelor de artă, mult mai multe decât frumuseții creațiunilor datorite naturii și vieții]. Vreau să arăt doar că frumosul creat în artă⁴⁰ nu poate cătuși de puțin rezista criticii minuțioase îndreptate împotriva frumosului din realitate.

Din expunerea pe care am făcut-o, se poate vedea că dacă arta ar rezulta din faptul că spiritul nostru este nemulțumit de cusurile frumosului din realitatea vie, precum și din năzuința de a crea ceva mai bun, întreaga activitate estetică a omului ar fi zadarnică și infructuoasă, astfel încât omul ar fi renunțat repede la ea, constatând că arta nu poate corespunde intențiilor sale. În general vorbind, operele de artă au întru totul aceleași neajunsuri pe care le prezintă și frumosul din realitatea vie; iar dacă arta nu-și poate, în genere, aroga niciun fel de drepturi de a fi preferată naturii și vieții, ar fi oare posibil, ca unele genuri ale artei să posede în mod special anumite avantagii datorită cărora operele lor reprezentative să-și vădească superioritatea asupra fenomenelor corespunzătoare din realitatea vie? Cutare sau cutare gen de artă ar putea da naștere unor opere, care să nu aibă corespondențe în lumea reală? Atari probleme n-au fost încă rezolvate de critica noastră generală, astfel că trebuie să cercetăm câteva cazuri individuale, pentru a stabili raportul ce există între frumosul din anumite genuri ale artei și frumosul din realitate făurit de o natură indiferentă la aspirațiile omului către frumos. Numai o asemenea analiză ne va da un răspuns definitiv la problema: se poate explica geneza artei prin caracterul nesatisfăcător, din punct de vedere estetic, al realității vii? [Numai după ce vom examina cuprinsul, calitățile și neajunsurile esențiale proprii unor anumite genuri de artă, vom putea lămuri menirea artei în genere].

Unii încep deobicei, enumerarea genurilor de artă cu arhitectura, detașând-o [într'un chip destul de inconsecvent], de celelalte variate activități cu scopuri mai mult sau mai puțin practice ale omului, și acordându-i doar meșteșugului construirii dreptul de a se înălța la rangul unei arte. Ar fi, însă, nedrept să se limiteze astfel domeniul artei, din moment ce prin „opere de artă” se înțeleg „lucrurile create de om sub influența precumpănitoare a aspirațiilor lui spre frumos”: în popor sau, mai exact,

În cercurile înalte ale societății, simțul estetic a ajuns la un asemenea grad de dezvoltare, încât sub influența precumpănitoare a unei atari aspirații sunt concepute și executate mai toate obiectele ce slujesc activității omenești: lucrurile trebuincioase comodatăii vieții casnice (mobila, vesela, amenajarea locuinței), îmbrăcămintea, grădinile, etc. Vasele etrusce și lucrurile antice de galanterie sunt considerate de toată lumea ca „opere de artă”; desigur, ar fi impropriu să le socotim ca aparținând domeniului „sculpturii”; nu cumva însă va trebui să încadrăm în arhitectură până și arta de a face mobile? În ce categorie însă am putea trece straturile de flori și grădinile, [amenajate după reguli ale artei], a căror destinație inițială — aceea de a servi ca loc de preumblare sau recreație — este cu totul subordonată scopului de a deveni un obiect de plăcere estetică? Unii esteticieni consideră horticultura ca pe o ramură a arhitecturii, atare interpretare fiind, însă, vădit forțată. Din moment ce denumirea de artă se acordă oricărei activități ce se desfășoară sub influența precumpănitoare a simțului estetic, cercul artei va trebui să fie considerabil lărgit, deoarece, în acest caz nu s’ar mai putea contesta identitatea esențială dintre arhitectură pe de o parte și arta modelor, a mobilierului, horticultura, arta modelării, etc., pe de altă. Ni se va spune: „arhitectura creează ceva nou, ce nu mai existase în natură, ea prefăce cu totul materialul de care se slujește; pe când celelalte ramuri ale activității umane îi lasă materialului pe care-l mănuesc, alcătuirea lui primitivă”. Nicidecum, deoarece există multe ramuri ale activității omenești care nici în această privință nu rămân în urma arhitecturii. Să dăm ca exemplu florăritul: [ce are comun un trandafir sălbatic cu trandafirii cultivați de arta grădinarilor? În genere,] florile de câmp nu seamănă câtuși de puțin cu luxuriantele flori învoalte ce-și dauorează existența lor florăritului. Ce au comun: o pădure sălbatică și o grădină artificială sau un parc? Precum cioplește pietrele arhitectura, tot așa curăță și îndreaptă copacii horticultura, fiecare în parte căpătând o înfățișare cu totul diferită de aceea pe care o are într’o pădure virgină; precum arhitectura reunește pietrele în grupări regulate, tot așa grupează în chip simetric, copacii dintr’un parc, horticultura. Intr’un cuvânt, florăritul sau horticultura refac, prelucrează „materia brută” în aceeași măsură ca și arhitectura. Un fapt similar se poate constata și în domeniul industriei care, sub influența precumpănitoare a năzuinței spre frumos, creează, de pildă, țesături de nidentificat cu nimic din ceea ce

prezintă natura, materia primă a acestor țesuturi fiind și mai mult prelucrată decât piatra în arhitectură. „Arhitectura însă, privită ca artă, urmează mult mai mult, decât celelalte ramuri de activitate practică, cerințele exclusive ale simțului estetic, renunțând cu desăvârșire la tendința de a satisface trebuințele existenței”; căror anume scopuri ale existenței corespund, însă, florile sau parcurile artificiale? Oare Parthenonul sau Alhambra n’au avut deasemeni o destinație practică? În mult mai mică măsură decât arhitectura, par a fi în funcție de considerațiile practice horticultura, arta mobilei, a bijuteriilor și a costumului, căroră, totuși, în cursurile de estetică nu li se consacră un capitol special. Faptul că dintre toate activitățile practice numai cea a construcției este socotită demnă să poarte denumirea de artă frumoasă, nu se datorește, după părerea noastră, însăși naturii acestei activități, ci împrejurării că celelalte ramuri de activitate, care se înalță până la nivelul artei, sunt uitate din cauza „prea unicii însemnătăți” a operelor create, pe când lucrările de arhitectură nu pot fi trecute cu vederea datorită importanței lor, caracterului lor costisitor și, în sfârșit, pur și simplu, proporțiilor lor masive, deoarece ochiul lui descoperă în primul rând, dându-le precădere asupra oricăror alte obiecte făurite de om. Toate ramurile industriei, toate meseriile care au menirea de a satisface „gustul” sau simțul estetic, reprezintă după părerea noastră „arta” în aceeași măsură ca și arhitectura, din moment ce operele lor sunt concepute și executate sub înrăurirea precumpănitoare a năzuinței către frumos, celelalte scopuri ale lor (precum, la rândul ei, arhitectura servește și altor scopuri în afara celor artistice) fiind în funcție de acest scop principal. O problemă cu totul diferită este aceea de a ști în ce măsură merită să fie apreciate creațiunile activității practice, concepute și executate [sub influența exclusivă sau] precumpănitoare [a ideii frumosului, adică sub influența precumpănitoare] a năzuinței de a produce nu atât ceva într’adevăr necesar sau util, cât ceva frumos. Posibilitatea de a rezolva această problemă nu intră în sfera considerațiilor noastre; de felul în care se va rezolva, însă, această problemă depinde și răspunsul la întrebarea dacă aprecierea creațiunilor arhitecturii trebuie să fie făcută dintr’un punct de vedere pur artistic, iar nu dintr’un punct de vedere practic. Precum un gânditor privește un șal de cașmir, ce costă 10.000 de franci, ori un orologiu valorând 10.000 de franci, întocmai trebuie să privească el și un chioșc elegant ce a costat 10.000 de franci.

[După părerea noastră, toate aceste lucruri sunt deopotrivă de înfime; după părerea noastră, truda cheltuită pentru crearea acestor lucruri este, în aceeași măsură, o trudă risipită în vânt] ⁴². Gânditorul nostru va spune, poate, că toate aceste lucruri sunt mai puțin opere de artă, cât obiecte de lux; va spune, poate, că artei autentice îi repugnă luxul, caracterul esențial al frumosului fiind simplitatea. Ce relație există, dar, între aceste opere de artă frivolă și realitatea neartistică? Soluția problemei este următoarea: cazurile citate se referă la anume produse datorită activității practice a omului, activitate ce devind delat destinația ei veritabilă — aceea de a produce obiecte necesare sau utile — își păstrează cu toate acestea caracterul ei esențial, acela de a produce obiecte ce nu sunt făurite de natură. Tocmai din acest motiv, în aceste cazuri nu se mai poate pune chestiunea raportului dintre frumusețea operelor de artă și frumusețea creațiunilor naturii: nu există în natură lucruri cu care cuțitele, furculițele, stofele, ceasornicele să poată fi comparate; tot așa nu există în natură lucruri cu care casele, podurile, coloanele, etc. să poată fi comparate.

Așa dar, chiar dacă am încadra în domeniul artelor frumoase toate operele create sub înrăurirea precumpănitoare a năzuinței către frumos, va trebui totuși să stabilim că în cazul când operele de arhitectură își păstrează caracterul lor practic, n'au dreptul să fie privite ca opere de artă, iar în cazul când devin într'adevăr opere de artă, atunci arta are același drept să se mândrească cu ele, ca și cu creațiunile meșteșugului giuvaergiilor. După modul nostru de a concepe esența artei, realizarea frumosului prin făurirea unor obiecte grațioase, elegante, frumoase, nu înseamnă încă artă; arta precum vom vedea, necesită ceva mai mult; din acest motiv nu ne vom hotărî în niciun caz să considerăm operele de arhitectură drept opere de artă. Arhitectura constituie una dintre activitățile practice ale omului în care intervine năzuința către frumusețea formei; în acest sens ea nu se deosebește de meșteșugul tâmplăriei de mobile prin caracterul ei esențial, ci numai prin proporțiile operelor realizate.

Cusurul unanim al operelor de sculptură și de pictură, datorită cărora ele devin inferioare creațiunilor naturii și vieții, este tocmai aspectul lor nefnsuflețit, imobilitatea lor; ar fi de prisos să mai insistăm asupra acestui punct recunoscut îndeobște. Să vedem, deci, mai bine care sunt avantajile aparente ale acestor opere de artă, în comparație cu natura.

Sculptura intruchipează formele corpului uman; restul nu reprezintă decât accesorii; din acest motiv nu ne vom referi decât la modul în care reprezintă ea figura omului [Neconținut ni se întâmplă să citim sau să auzim propozițiunea: „ea (sau el) este frumoasă (sau este frumos), ca o statuie greacă (sau ca statuia lui Canova)”; tot atât de des ni se întâmplă să citim sau să auzim aprecieri ca: „incomparabila frumusețe de forme, contururile incomparabil de frumoase ale marilor creațiuni datorite sculpturii” etc.] A devenit un soi de axiomă presupunerea că frumusețea contururilor Venerei de Medici sau din Milo ori ale lui Apollo de Belvedere, etc., este mult superioară frumuseții oamenilor vii. [„Frumusețea cutărilor statui este superioară frumuseții oamenilor din realitate”; a nega această sentință însemnează un lucru tot atât de primejdios pe cât era, în alte vremuri, faptul de a nega părerea că Virgiliu ar fi cel mai mare poet din câți au fost, și că fiecare euvânt al lui Aristotel ar cuprinde un incontestabil adevăr]. Nu avem la Petersburg nici statuia Venerei de Medici și nici pe aceea a lui Apollo de Belvedere; avem însă operele lui Canova; astfel că noi, locuitorii Petersburgului, ne putem îngădui îndrăsneala de a aprecia, într-o oarecare măsură, frumusețea operelor de sculptură. Voi afirma prin urmare clar și răspicat, că nu există la Petersburg nicio statuie, care să nu fie mult inferioară, prin frumusețea trăsăturilor feței, unui foarte mare număr de [femei frumoase], și că ar fi de ajuns să trecem pe o stradă cu multă lume, pentru a să întâlnim câteva asemenea [femei frumoase]. Majoritatea celor obișnuiți să cugete în mod de sine stătător vor fi de acord cu atare afirmație. Nu vom considera totuși asemenea impresie a noastră personală, drept o dovadă de necombătut. Există însă încă o dovadă, mult mai solidă. Se poate demonstra cu exactitate matematică că opera de artă este cu neputință de comparat în privința trăsăturilor ei, cu un chip viu omenesc: se știe că execuția artistică este întotdeauna incomparabil inferioară idealului conceput de imaginația pictorului. Atare ideal nu poate fi în niciun caz superior, în ceea ce privește frumusețea, oamenilor pe care a avut ocazia să-i vadă artistul. „Fantezia creatoare” dispune de forțe foarte limitate: ea poate doar să combine impresiile dobândite din experiență; imaginația modifică doar și mărește în mod extensiv obiectul; nu ne putem, însă, închipui nimic mai intensiv decât ceea ce prin noi înșine am observat sau am simțit. Pot să-mi închipui un soare cu dimensiuni mult mai mari decât le are cel din realitate; însă un soare mai strălucitor,

decât cel ce mi s'a înfățișat în realitate, nu voi fi în stare să-mi închipui. Tot așa pot să-mi închipui un om mai înalt, mai gros, ș. a. m. d. decât oamenii pe care i-am văzut; nu-mi voi putea însă imagina chipuri mai frumoase decât cele ce mi s'a întâmplat să văd în realitate. Este ceva ce depășește forțele fanteziei umane. [Oricine știe acest fapt din proprie experiență]. Un singur lucru ar avea posibilitatea să facă artistul: să întrunească, în idealul său, fruntea unei femei frumoase, nasul celeilalte, gura și bărbia celei de a treia; nu contestăm, că tocmai acesta este modul în care procedează uneori artiștii; necesitatea unui atare procedeu este, în primul rând, însă, îndoielnică; în al doilea rând, poate fi oare în stare imaginația să reunească aceste trăsături, atunci când ele aparțin, de fapt, unor persoane diferite? Asemenea lucru și-ar dovedi necesitatea numai în cazul când toate chipurile întâlnite de artist ar avea o singură trăsătură frumoasă, celelalte fiind urâte. De obicei însă toate trăsăturile unei fețe sunt aproape deopotrivă de frumoase, ori deopotrivă de urâte, așa încât artistul, satisfăcut, de pildă, de fruntea unei fizionomii, va trebui să rămână mulțumit, cam în aceeași măsură, și de conturul nasului și gurii. De obicei dacă o față nu este desfigurată, trăsăturile ei se află într-o anumită armonie, astfel că ar însemna să stricăm frumusețea feței dacă am viola atare armonie. Știm acest lucru din anatomia comparată. Ce-i drept adesea ni se întâmplă să auzim: „ce frumos ar fi fost acest chip, dacă ar fi avut nasul ridicat ceva mai sus, iar buzele ceva mai subțiri“, etc. Nu mă îndoiesc cătuși de puțin că se poate întâmpla, ca uneori, un chip cu trăsăturile frumoase să aibă și câte o trăsătură care să nu fie frumoasă; suntem însă de părere, că de obicei, ori mai bine zis, aproape totdeauna, nemulțumirea pe care ar simți-o privitorul rezultă sau din incapacitatea lui de a pricepe un aspect armonios, sau dintr'un capriciu ce denotă lipsa unei aptitudini și a unei necesități autentice și puternice de a simți desfătare în fața frumosului. Părțile corpului omenesc, ca și ale oricărui organism viu, ce se regenerează neconținut sub influența propriei unități, se găsesc într'o legătură strânsă, așa încât forma unui organ depinde de formele tuturor celorlalte, care, la rândul lor, depind de el. Cu atât mai mult vom constata acest lucru în privința diferitelor părți ale unui organ, în privința diferitelor părți ale feței. [Cel ce spune: „îmi place conturul gurii, bărbiei, frunții, nu-mi place, însă, conturul nasului“, nu-și dă seama, că dacă n'ar fi fost astfel conturul frunții, gurii, etc., conturul nasului ar fi avut și el o altă alcătuire, drept

care și configurația tuturor celorlalte părți ale feței ar fi fost modificată]. Interdependența contururilor este dovedită, precum am spus, de știință, fiind însă, și fără concursul științei, evidentă pentru orice persoană dotată cu simțul armoniei. Corpul uman este o entitate unitară; el nu poate fi desfăcut în bucăți pentru ca să se poată spune: cutare parte a lui este bine modelată, frumoasă, iar cutare nu. Și aci, ca și în multe alte cazuri, selecțiunea, sistemul mozaicurilor, eclectismul, duce la concluzii absurde: acceptați totul sau nu acceptați nimic, — căci numai atunci veți avea dreptate, cel puțin din punctul vostru de vedere. [Cu privire la frumusețea fiecărui om în parte, poate fi pronunțată, strict vorbind, numai o singură sentință: „acest om este frumos”; sau „acest om nu este frumos”. Trăsăturile urâte și frumoase pot fi pe rând selecționate] numai când aparțin monștrilor, singurul caz când având de-a face cu niște ființe eclectice, măsura eclectismului poate fi indicată. Și desigur că nu asemenea monștri vor fi constituit modelele „marilor opere de sculptură”. Dacă sculptorul ar fi luat ca model pentru statuia făurită de el, fruntea unui chip, nasul altuia, gura unui al treilea, n’ar fi dovedit prin atare procedeu decât un singur lucru: propria-i lipsă de gust sau, cel puțin, neputința de a găsi un chip într’adevăr frumos care să-l inspire. În baza tuturor considerațiilor expuse, suntem de părere că frumusețea unei statui nu poate fi superioară frumuseții unui individ viu, copia neputând fi mai frumoasă decât originalul. Statuia, ce-i drept, nu reprezintă totdeauna, o copie exactă a modelului; uneori „sculptorul întrușipează, într’o statuie propriul său ideal”, — vom avea însă ocazia să indicăm ulterior în ce mod își făurește artistul un ideal al său care să nu semene cu modelul ales. Să nu uităm nici faptul că, într’o operă de sculptură, în afară de contururi, mai există atât gruparea cât și expresia acestora; cum aceste două elemente ale frumuseții ies mai în evidență într’un tablou, decât într’o statuie, le vom analiza în raport cu operele de pictură, la care trecem acum.

Pictura, din punctul nostru de vedere actual, trebuie să fie divizată, în: opere ce reprezintă figuri și grupuri de oameni, opere ce înfățișează lumea exterioară și opere ce înfățișează figuri și grupuri fixate pe fondul unui peisagiu, sau, pentru a folosi un termen mai general, localizate într’un anumit mediu.

Cât privește conturul figurii omenești, trebuie să spunem că, în această privință, pictura nu rămâne numai în urma naturii, ci și a sculpturii; ea nu poate să contureze tot atât de complet și de

precis; în schimb, dispunând de culori, ea-l reprezintă pe om într-o manieră mult mai apropiată de natura vie, împrumutând chipului uman mult mai multă expresivitate, decât sculptura. Nu știm ce grad de perfecțiune va atinge, cu timpul, compoziția culorilor; în situația actuală, însă, a acestei laturi tehnice, pictura nu poate reda pe deplin nuanțele coloristice ale corpului uman în genere și mai ales nuanțele feței. În comparație cu nuanțele corpului și ale feței culorile ei nu sunt decât o imitație grosolană și lamentabilă; în locul unui trup gingaș, ea zugrăvește ceva verzuu sau roșiatic; vorbind în mod abstract și neluând în considerație că și această zugrăvire verzuie sau roșiatică necesită o neobișnuită „pricepere”, va trebui să admitem că un corp viu nu poate fi reprezentat într-un mod satisfăcător prin culori moarte. Pictura redă destul de bine numai una dintre nuanțele corpului viu — culoarea uscățivă, lipsită de vitalitate a unei fețe îmbătrânite sau abrutizate. [Însă nuanțele unui chip fraged, și nuanțele unui corp, care încă n'a început să înțepenească, nu pot fi redată în pictură. Fețele bătrânilor și ale oamenilor abrutizați de muncă și lipsuri, pârliti de soare, sunt redată mult mai satisfăcător, decât fețele tinere, gingașe, mai ales cele feminine]. Fețele bolnavicioase ori ciupite de vărsat sunt, deasemenea, înfățișate incomparabil mai satisfăcător decât fețele fragede și tinere. Tot ceea ce este mai bun se oglindește anevoie în pictură, tot ceea ce este plin de racili capătă o reprezentare mai satisfăcătoare.

Același lucru îl vom spune și despre expresia feței. Mai bine decât oricare alte fenomene ale vieții, pictura reușește să redea deformările convulsive ale feței pricinuite de ravagiile unor afecțiuni puternice, de pildă, o expresie de mânie, groază, cruzime, depravare, o durere fizică sau o suferință morală acută ca o suferință fizică, pentru că în aceste cazuri trăsăturile feței suferă modificări pronunțate care pot fi pe deplin zugrăvite printr-o mănuire cât de grosolană a pensulei, așa încât inexactitatea sau insuficiența relevării amănuntelor dispăre în cadrul marilor trăsături: cea mai grosolană aluzie devine clară, în acest caz, pentru spectator. Deasemeni, mai deplin decât oricare alte nuanțe ale fizionomiei pot fi redată nebunia, stupiditatea sau lipsa de cugelare, întrucât în asemenea cazuri nu este nevoie să se oglindească în pictură decât prea puține amănunte sau numai lipsa de armonie a trăsăturilor — iar lipsa de armonie nu are nimic de pierdut ci, dimpotrivă, de câștigat, de pe urma imperfecțiunii execuției. Toate celelalte expresii ale fizionomiei sunt însă redată în

pictură într'un mod prea puțin satisfăcător, reprezentarea picturală nefiind în stare niciodată să ajungă până la gingășia trăsăturilor, până la armonia celor mai mici variații ale musculaturii, care reflectă expresia bucuriei gingașe, a îngândurării calme, a veseliei ușoare etc. [Și este foarte clară pricina pentru care pictura nu poate fi în stare să redea într'un chip mulțumitor o expresie calmă, blândă, înălțătoare: ea dispune de mijloace prea grosolane; pentru a oglindi încordările și atenuările microscopice de gingașe, de fine și de armonioase ale mușchilor, pentru a reda accentuarea deabia perceptibilă a palorii sau a îmbujorării chipului, turburarea sau înviorarea fragedă a coloritului feței s'ar cere o șlefuire microscopice de fină]. Omul nu este înzestrat cu niște mâini grosolane care nu sunt în stare să execute în chip satisfăcător decât un lucru ce nu ar necesita o șlefuire prea meticuloasă; „lucru necioplit“, — iată calificarea veritabilă cuvenită tuturor artelor plastice din moment ce le vom compara cu natura. [S'ar putea spune că toate acestea sunt demult cunoscute și că eu nu fac altceva decât să insist asupra unor locuri comune. Dintr'un punct de vedere, atare observație poate fi justă. Toată lumea este convinsă că arta nu poate să rivalizeze cu natura, că „natura este mai iscusită decât orice artist“; lucru ciudat, însă, aproape toată lumea continuă, totuși, să susțină că trăsăturile și expresiile oamenilor sculptați sau pictați, „sunt superioare, adică mai frumoase, mai desăvârșite“ decât cele pe care le putem întâlni la oamenii vii. În general, ar fi de prisos să afirmăm cu orice preț că expunem idei „noi“; cu atât mai bine dacă acestea sunt vechi și acceptate de toată lumea. Din păcate, însă, ar fi greu să susținem atare lucru în cazul de față, deoarece mereu putem auzi și citi păreri absolut contrare]. Dealtfel, pictura (și sculptura) se mândresc, în fața naturii, mai ales cu grupările plastice realizate, decât prin contururile sau expresiile figurilor reprezentate. Această mândrie este însă, și mai greu de priceput. Artă reușește uneori, ce-i drept, să grupeze în chip ireproșabil chipurile reprezentate; în zadar însă va preamări aceste succese extrem de rare ale ei, deoarece în realitate nu are niciodată vreun succes în această privință: într'o grupare de oameni vii, fiecare component se comportă absolut conform cu 1) natura scenei ce se petrece între acești oameni, 2) firea proprie a oricărui dintre ei, și 3) condițiile mediului. Toate acestea sunt totdeauna respectate dela sine în viața reală, în timp ce arta nu izbuteste, în această direcție, decât cu extraordinare dificultăți. „Totdeauna și dela sine“ în natură,

„foarte rar și cu cea mai mare încordare de forțe“ în artă, — iată un fapt ce caracterizează, aproape în toate privințele, natura și arta. [Omul aproape niciodată nu este în stare să arunce o piatră care să urmeze o linie perfect verticală; în realitatea înconjurătoare, însă, o piatră cade totdeauna dela sine, pe o linie perfect verticală; cel care a reușit, în sfârșit, să arunce o piatră după o traiectorie tot atât de perpendiculară, nu poate să se laude cu succesul lui decât față de alți oameni care nu-l pot imita, nu însă și față de natură care săvârșește mereu acest lucru fără cea mai mică efortare].

Să trecem la operele picturale ce reprezintă natura. Contururile obiectelor, iarăși, nu numai că nu pot fi mai bine desenate cu mâna, dar nici măcar nu pot fi mai bine plăsmuite de imaginație decât cum se găsesc ele în realitate; am arătat, mai sus, anume din ce cauză. Imaginația nu-și poate închipui nimic mai frumos decât un trandafir real; iar execuția artistică este totdeauna inferioară idealului închipuit. Culoarele cutărilor ori cutărilor obiecte pot fi reprezentate foarte bine în pictură; există însă o mulțime de obiecte, al căror colorit nu poate fi redat. În genere, izbutesc a fi reprezentate mai bine nuanțele întunecate și culorile groșolane, aspre; cele deschise, — mai puțin; coloritul obiectelor luminate de soare; și mai puțin decât orice altceva; nereușite par deasemenea nuanțele cerului albastru de amiază, precum și nuanțele trandafirii și aurii ale dimineții și serii. „Tocmai biruind aceste dificultăți, au devenit, însă, iluștri pictorii mari“, — adică tocmai datorită faptului că ei au biruit dificultățile mult mai mult decât alți pictori. Nu discutăm însă despre valoarea relativă a operelor de pictură, ci comparăm pe cele mai bune dintre ele cu natura. În măsura în care cele mai izbutite opere de pictură le depășesc pe celelalte, deopotrivă ele sunt inferioare naturii. [Ajungem, în consecință, la același rezultat; pe care l-am dobândit mai sus: pictura nu poate reprezenta în chip satisfăcător înfățișarea pe care obiectele o au în realitate]. „Dar pictura, poate ea grupa mai bine componentele unui peisagiu?“ Ne îndoiim; în natură cel puțin, se întâlnesc la fiecare pas priveliști, la care n'am avea nimic de adăugat, din care n'am putea elimina nimic. O mulțime de persoane, care și-au consacrat viața studiului artei și au scăpat din vedere natura, nu sunt însă, de aceeași părere. Bunul simț, simplu și firesc, al fiecărui om care nu s'a lăsat amăgit de mărginirea unei concepții artistice unilaterale sau diletante, va fi însă de acord cu afirmația noastră privitoare la existența în natură a

unor priveliști pe care nu le putem decât admira, fără a avea vreo obiecție de făcut. Să intrăm într'o pădure autentică, — și când ne îndoim de autenticitatea unei păduri nu avem în vedere pădurile din America ci pe acelea care au suferit de pe urma omului, adică pădurile noastre europene: ce anume îi lipsește acestei păduri? Cui, dintre cei care au văzut o pădure autentică, i-a trecut vreodată prin gând că i s'ar putea aduce schimbări sau adăugiri numitei păduri, pentru o mai mare desăvârșire a desfătării estetice? Dacă străbaleți două sute sau trei sute de verste — să nu spunem prin Crimeia sau prin Elveția, ci, prin Rusia europeană, despre care se spune că este săracă în priveliști, — câte locuri încântătoare nu veți întâlni pe acest scurt parcurs, locuri pe care le-ați admira fără a vă opri la socoteli de soiul acesteia: „dacă am adăuga aici cutare lucru, iar dincolo am înălțura cutare altul, peisagiul ar fi mai frumos“. Omul dotat cu un simț estetic nedeformat, se desfată din plin în mijlocul naturii, fără a-i găsi neajunsuri în privința frumuseții. Credința unora că un peisagiu pictat poate fi mai măreț, mai grațios sau, într'un fel oarecare, mai frumos decât natura reală, se datorește, în parte, acelei prejudecăți ridiculizate cu atâta satisfacție, în vremurile noastre, chiar de fapt de către cei care încă nici nu s'au desbărat de ea, anume prejudecăți ce consideră că natura este grosolană, josnică și murdară, și că ea trebuie să fie purificată și înfrumusețată pentru a dobândi noblete. Acesta este principiul grădinilor tunse. O altă obârșie a opiniei ce pretinde că peisagiile redată în pictură ar fi superioare celor reale, va fi analizată în continuare, atunci când vom cerceta din ce anume constă desfătarea pe care ne-o procură operele de artă.

Ne rămâne să aruncăm o privire asupra raportului dintre natură și cel de al treilea gen de tablouri, adică tablourile ce prezintă un grup de oameni pe fondul unui peisagiu. Am văzut că grupurile și peisagiile reprezentate în pictură nu pot fi nicidecum în privința concepției, superioare celor din realitate, în timp ce, ca execuție, ele sunt totdeauna infinit inferioare realității. Recunoaștem însă că, atunci când este zugrăvit, grupul poate fi situat într'un mediu de mai mult efect și chiar mai în concordanță cu propria lui fire, decât cum se întâmplă în realitate (scenele voioase se petrec adesea într'un mediu destul de sumbru ori chiar trist; scenele sguduitoare, mărețe, se petrec câteodată, ba chiar de cele mai multe ori, într'un mediu ce nu are nimic din măreția lor; dimpotrivă, foarte adesea, un peisagiu nu prezintă grupuri, al căror

caracter să concorde cu caracterul naturii înconjurătoare). Artă înălătură cu ușurință atare lacună, așa încât suntem dispuși să convenim că, în această privință, ea prezintă un avantaj față de realitate. Recunoscând însă existența unui asemenea avantaj, trebuie să analizăm, în primul rând, care este importanța lui, iar în al doilea rând, dacă totdeauna el reprezintă un câștig veritabil? Să ne oprim la un tablou ce înfățișează un grup de oameni în mijlocul unui peisagiu. De obicei, în asemenea cazuri, ori peisagiul folosește numai drept cadru pentru grupul de oameni, ori grupul nu reprezintă decât un accesoriu, elementul esențial al tabloului fiind peisagiul. În primul caz, avantajul artei față de realitate se limitează la faptul că cea dintâi a găsit pentru atare tablou un cadru bogat în locul unui cadru simplu [(avantaj important)]; în al doilea caz, arta a adăugat un accesoriu, poate chiar frumos, dar secundar, de pe urma căruia rezultă un câștig de asemenea nu prea mare. [Așa dar, dacă ar exista, în acest gen de pictură, vreun avantaj față de realitate, acesta este atât de puțin important, încât abia ar merita atenție]. Se mărește, însă, oare, într'adevăr, valoarea intrinsecă a tabloului atunci când pictorii tind să atribue grupului de oameni un mediu în concordanță cu caracterul acestui grup? De cele mai multe ori atare rezultat este îndoielnic. Nu va părea prea monotona oare deprinderea de a scălda scenele fericite de dragoste în razele unui soare voios, de a le situa într-o luncă smălțuită cu verdeață sglobie de primăvară, într'un anotimp în care „toată natura respiră dragoste“, sau de a lumina prin fulgere scenele ce reprezintă crime, de a le situa într'un peisagiu cu stânci sălbatice? Pe de altă parte un mediu nu prea în armonie cu caracterul scenei, precum se întâmplă, de obicei, în realitate, nu va amplifica el oare, prin contrast, impresia produsă de însăși scena zugrăvită? Și nu oare mediul este cel care aproape totdeauna exercită o influență asupra caracterului scenei, nu este el cel care-i atribue nuanțe noi, mai multă frăgezime și mai multă viață?

Concluzia definitivă ce se impune, aflându-ne la capătul acestor considerații asupra sculpturii și picturii, este următoarea: putem constata că operele cuprinse în aceste două genuri de artă, datorită multor lipsuri esențiale (în ce privește frumusețea contururilor, absoluta perfecțiune a execuției, expresivitatea, etc.) sunt incomensurabil inferioare naturii și vieții; iar în afara unui singur avantaj, de mică însemnătate, al picturii, avantaj despre care am vorbit în rândurile precedente, nu vedem deloc în ce sens ope-

rele de sculptură sau pictură ar putea fi superioare naturii și vieții reale.

Ne rămâne acum să ne referim la muzică și poezie, — genurile superioare și cele mai perfecte ale artei, în fața cărora dispar atât pictura cât și sculptura.

Înainte de toate, însă, trebuie să atragem atenția asupra următoarei probleme: ce raport există între muzica instrumentală și cea vocală, și în ce împrejurări i se poate da muzicii vocale denumirea de artă?

Arta este o activitate prin care omul își înfăptuește năzuința sa spre frumos, — iată definiția ei obișnuită, definiție cu care nu suntem de acord, dar la care nu vom putea renunța până când nu vom fi expus argumentele noastre critice, și — înlocuind ulterior, sus indicata definiție, prin definiția ce ni se va părea justă, până când nu vom modifica, în consecință, și deducțiile noastre cu privire la problema: totdeauna poate fi cântul o artă, și în ce anume împrejurări devine el în mod autentic o artă. Care este necesitatea în virtutea căreia începe omul să cante? Participă ea câtuși de puțin la năzuința spre frumos? Suntem de părere că atare necesitate este cu totul străină de orice preocupări în legătură cu frumosul. Omul calm poate să fie rezervat, poate să tacă. Omul înrăurit de un sentiment de bucurie sau de tristețe, devine comunicativ; mai mult: el n'ar putea să nu-și exteriorizeze sentimentele: „sentimentul răzbate în afară“. În ce mod răzbate dar sentimentul în lumea exterioară? În diferite moduri, după cum este și natura lui. Senzațiile subite și sguuitoare se exteriorizează prin țipete sau exclamații; sentimentele neplăcute, ce ajung până la durere fizică, se exteriorizează prin grimase și gesticulări; o nemulțumire puternică se exprimă deasemenea prin mișcări agitate; în sfârșit, sentimentele de bucurie și tristețe — prin povestiri, când ai cui povesti, și prin cântece, când n'ai cui povesti, ori când omul nu vrea să povestească. [N'ar fi locul să analizăm aici de ce anume se exprimă prin cânt atari sentimente. În sine, însă, ideea ar putea fi considerată cu totul banală, obișnuită] considerațiilor curente asupra cântecelor populare. Lucru ciudat, însă: nimeni nu a dat, până acum atenție faptului că fenomenul cântului nu rezultă câtuși de puțin din năzuința noastră spre frumos, din moment ce el este, prin însăși natura lui, o expresie a bucuriei sau a tristeții. Nu cumva, copleșit fiind de un sentiment oarecare încă s'ar mai putea gândi omul la forme, la gingășie și farmec? Sentimentul și forma sunt elemente opuse. Chiar din acest singur

fapt putem vedea că fenomenul cântului ce este o manifestare a sentimentelor, și arta, preocupare având ca obiect forma, — sunt lucruri absolut diferite. Ca origine și în fond, cântul, ca și conversația, este un produs al vieții practice, iar nu o operă de artă; ca orice „iscusință” însă, cântul necesită deprindere, exercițiu, practică, pentru a atinge un înalt nivel de perfecțiune; asemeni tuturor organelor, organul cântului, vocea, trebuie să fie cultivată, instruită, pentru a deveni un instrument docil al voinței, — căci numai atunci cântul firesc ajunge o „artă” însă numai în sensul în care pot fi denumite „artă” iscusința de a scrie, de a socoti, de a ara pământul, sau orice altă activitate practică, și nicidecum în sensul pe care estetica îl atribue cuvântului „artă”.

În opoziție, însă, cu cântul firesc, există cântul de artă ce tinde să-l imite pe cel firesc. Tot ceea ce implică un sentiment prezintă un deosebit interes; capătă un deosebit farmec, o deosebită frumusețe. O față însuflețită de tristețe sau de bucurie este de o mie de ori mai frumoasă, decât o față indiferentă. Cântul firesc, ca efuziune a sentimentului, deși operă a naturii, iar nu operă de artă ținând frumosu', are totuși o mare frumusețe; [este atrăgător, precum este atrăgătoare o femeie frumoasă, care nu are conștiința frumuseții ei;] iată de ce simte omul dorința să cânte cu intenția de a imita cântul firesc. Ce raport există, însă, între acest cânt de artă și cântul firesc? Primul este mult mai chibzuit, mai socotit, gătit cu toate podoabele pe care le poate oferi geniul uman: ce comparație s'ar putea face între o arie dintr-o operă italiană [sau o romanță scrisă de un compozitor celebru,] și biata melodie, simplă și monotonă a unui cântec popular! — Toată erudiția armoniei, întreaga finețe a dezvoltării, toată bogăția podoabelor unei arii geniale, toată suplețea și incomparabilul timbru al vocii ce o execută, nu vor putea, însă, înlocui suflul sentimentului sincer pe care-l exprimă biata melodie a unui cântec popular și vocea neiscusită, puțin exercitată, a omului care nu cântă [la comandă, și nici] din dorința de a străluci sau de a-și scoate în evidență calitățile glasului și arta sa, ci numai din nevoia de a-și exterioriza sentimentele. Deosebirea dintre cântecul firesc și cântecul de artă este adoma deosebirii dintre un actor ce joacă rolul unui om vesel sau trist, și un om care se bucură într'adevăr sau simte într'adevăr întristare, reprezintă deci însăși deosebirea ce există între original și copie, între realitate și imitație. Ne grăbim să adăugăm că un compozitor poate fi într'adevăr pătruns de sentimentul pe care trebuie să-l ex-

prime în opera lui; el va fi atunci în stare de a crea bucăți mai sublime decât cântecele populare, nu numai prin frumusețea lor exterioară, ci și prin valoarea lor intrinsecă; în acest caz, însă, opera lui va fi o operă de artă sau de „iscușință” numai din punct de vedere tehnic, numai în sensul în care toate operele omului, datorite unor studii profunde, chibzuinței și grijii de a „ieși cât mai bine”, pot fi denumite opere de artă; de fapt, însă, opera compozitorului, făurită sub înrăurirea precumpănitoare a unui sentiment involuntar [natural], nu va fi o operă de artă, ci o creațiune a naturii (a vieții) în genere. Tot astfel și un cântăreț iscusit și sensibil poate să se identifice cu rolul pe care-l joacă, să devină însuflețit de sentimentul pe care trebuie să-l exprime cântecul său, și în acest caz va cânta pe scenă, în fața publicului, mai bine decât omul ce cântă stârnit de o răbufnire a sentimentelor, iar nu de dragul publicului; în acest caz, însă, cântărețul încetează de a mai fi actor, cântecul lui devenind cântecul naturii însăși, nemăifiind, deci, o operă de artă. Nu intenționăm a face o confuzie între atare nevoie de exprimare a unui sentiment pățimaș și inspirație: inspirația însemnează o predispoziție foarte favorabilă a fanteziei creatoare; inspirația și nevoia de exprimare a unui sentiment pățimaș n’au comun decât faptul că în cazul persoanelor înzestrate cu talent poetic și totodată cu o deosebită sensibilitate, inspirația poate deveni nevoia de exprimare a unui sentiment pățimaș, atunci când obiectul inspirației predispune în acest sens. Între inspirație și sentiment există aceeași deosebire ca și între fantezie și realitate, între iluzii și impresii.

Muzica instrumentală are misiunea primordială și esențială de a servi ca acompaniament pentru cânt. Este adevărat că, ulterior, atunci când pentru clasele superioare ale societății cântul devine prin excelență o artă, când auditoriul începe să fie foarte exigent întrucât privește tehnica cântului, — în lipsa unui cânt mulțumitor, muzica instrumentală tinde să i se substituie, apărând ca ceva de sine stătător; și tot atât de adevărat este că ea are drepturi depline de a pretinde un rol de sine stătător din moment ce instrumentele muzicale se perfecționează, latura tehnică a execuției se dezvoltă în chip extraordinar, iar execuția începe să fie preferată conținutului. Cu toate acestea, însă, adevăratul raport dintre muzica instrumentală și cânt se menține neștirbit în operă, cea mai desăvârșită formă a muzicii ca artă, și în câteva alte ramuri ale muzicii de concert. Și trebuie să remarcăm că în ciuda artificialității gustului nostru, în ciuda rafinatei noastre predi-

lecții pentru dificultățile și vicleșugurile unei tehnici strălucite, toată lumea continuă să prefere cântul, muzicii instrumentale; de îndată ce începe cântul nu mai acordăm nicio atenție orchestrei. Vioara este considerată ca superioară tuturor celorlalte instrumente, deoarece „mai mult decât oricare alt instrument, ne amintește vocea omului”; elogiul cel mai mare ce-i poate fi adus unui artist este acela că „sunetele instrumentului său par a fi aiddoma glasului omenesc”. Așa dar, muzica instrumentală este fie o imitație a cântului, fie acompaniamentul acestuia, fie un surrogat, iar cântul însuși — cântul privit ca operă de artă — la rândul lui nu e decât o imitație, un surrogat al cântului ca operă a naturii. Pe bună dreptate după toate acestea, putem afirma că, în muzică, arta nu este decât o slabă reproducere a fenomenelor vieții, adică a unor fenomene independente de năzuințele noastre spre artă.

Trecem la cel mai sublim și mai desăvârșit gen artistic, poezia, ale cărei probleme includ întreaga teoretizare asupra artei. Prin conținutul ei, poezia este infinit superioară celorlalte genuri de artă, dat fiind că acestea nu sunt în stare să ne redea nici a suta parte din ceea ce exprimă poezia. Acest raport se schimbă, însă, cu desăvârșire, din moment ce luăm în considerație forța și vioiciunea impresiei subiective pe care o produce poezia pe de o parte, și celelalte genuri ale artei, pe de altă parte. Toate celelalte arte acționează, ca și realitatea vie, direct asupra simțurilor, pe când poezia acționează asupra fantaziei; unele persoane au fantazia mult mai sensibilă și mai vie decât alte persoane, în genere însă trebuie să spunem că imaginile datorite fantaziei sunt mai palide, mai slabe, la omul sănătos, decât impresiile culese prin intermediul simțurilor; trebuie deci să spunem că prin forța și claritatea impresiunii subiective pe care o lasă, poezia este cu mult inferioară nu numai realității, dar și tuturor celorlalte genuri de artă. Să vedem, dar, ce nivel de perfecțiune obiectivă pot atinge atât cuprinsul cât și forma operelor poetice [străduindu-ne, totodată, să rezolvăm problema]: poate ea rivaliza, măcar în această privință, cu natura?

Se vorbește mult despre „desăvârșirea”, „individualitatea”, „conturarea vie” a personajilor și caracterelor zugrăvite de poeții eminenti. Ni se spune însă, totodată, „că nu este vorba totuși de personaje aparte, ci de tipuri generale”; după această frază ar fi de prisos să mai dovedim că personajul cel mai bine conturat și zugrăvit nu rămâne, într-o operă poetică, decât ca o schițare ge-

nerală, cu contururi puțin precise, ce capătă o individualitate vie și definită numai datorită imaginației (propriu zis, amintirilor) cititorului. Imaginea dintr'o operă poetică se află exact în același raport cu imaginea vie, reală, ca și un cuvânt cu obiectul real desemnat de el, ea nefiind decât o aluzie palidă, generală și puțin precisă la cele ce există în realitate. În această „generalitate” a imaginii poetice multă lume vede o superioritate a ei față de personagiile ce ni se înfățișează în viața reală. [O persoană fără idei preconcepute n'ar putea fi de acord cu atare părere], bazată pe un presupus contrast dintre semnificația generală a ființei și individualitatea ei vie, și anume pe ipoteza că „generalul, individualizându-se, își pierde generalitatea” pe care o are în realitate, „ne-mai înălțându-se iar la semnificația amplă de mai înainte decât în virtutea artei, care desbară individul de propria lui individualitate”. Fără a intra în discuții metafizice în jurul posibilității de a ști care sunt de fapt relațiunile cauzale dintre general și individual (ar fi trebuit dealtfel, să ajungem la concluzia că generalul nu reprezintă, pentru om, decât un palid și mort extract al individualului, generalul și individualul fiind, deci, într'un raport identic celui ce există între cuvânt și realitate), vom indica numai că amănuntele individuale nu micșorează de fapt, câtuși de puțin semnificația generală a obiectului, pe care, dimpotrivă, o înviorază și o completează; că, în orice caz, poezia admite marea superioritate a individualului de vreme ce tinde din răspuțeri către o cât mai vie individualizare a imaginilor ei [(fapt incontestabil)]; că, totuși, ea nu poate nicidecum atinge individualul [(deasemenea un fapt incontestabil)], reușind să se apropie doar întrucâtva de el, și că gradul acestei apropieri determină valoarea imaginii poetice. Așa dar: tinde, fără a putea reda vreodată trăsăturile mereu întâlnite la persoanele tipice din viața reală; este clar, deci, că imaginile poetice nu sunt decât slabe, incomplete, neconturate, în comparație cu modelele corespunzătoare din realitate. „Se pot întâlni, însă în realitate persoane într'adevăr tipice?” La asemenea întrebare nu mai avem de așteptat vreun răspuns, ca și în cazul când am pune întrebări de soiul acestora: există într'adevăr, în viață, oameni buni și răi, risipitori și sgârșiți, etc., este într'adevăr rece ghiața, sau pâinea — foarte nutritivă, etc.? Sunt unele persoane cărora trebuie să le arăți și să le demonstrezi orice lucru. Cu neputință, însă, de a se lăsa convinse prin demonstrații generale desprinse dintr'o lucrare teoretică; pot fi influențate numai prin crâmpiele din realitate; convingătoare nu sunt

pentru ele decât exemplele concrete, luate din cercul cunoștințelor lor, care, oricât de îngust ar fi, va cuprinde totdeauna câteva personaje într'adevăr tipice; evocarea unor personaje într'adevăr tipice desprinse din istorie nu prea poate fi de ajutor: există oameni gata să spună: „personalitățile istorice apar sub un aspect poetizat, datorită legendelor, admirației contemporanilor, geniului istoricilor sau situației lor excepționale“.

Vom examina ulterior în ce fel s'a născut părerea că operele poetice redau mult mai pur și mai deplin caracterele tipice, decât cum se prezintă ele în viața reală; deocamdată am vrea să „atragem atenția asupra procedurii utilizat în operele poetice, în scopul de a se „crea“ caractere, procedeu de obicei socotit drept cheazășia unei mai reprezentative tipizări, în comparație cu modelele vii, ale personajilor. Se spune îndeobște: „Poetul observă o seamă de individualități vii; niciuna dintre acestea nu reprezintă un tip perfect; poetul remarcă însă ce trăsătură comună, tipică, prezintă ele; înlăturând tot ce este individual, autorul reunește, într'o entitate artistică, trăsăturile pe care le-a aflat risipite pe la diferiți oameni, creând astfel un caracter, ce poate fi considerat ca o quintesență a caracterelor reale“. Să admitem că toate acestea sunt perfect adevărate și că întocmai se și întâmplă totdeauna; quintesența unui lucru nu seamănă, însă, de obicei cu însuși acest lucru: teina nu este ceai, alcoolul nu este vin; „creatorii“, de fapt, procedează chiar după mai sus pomenita normă, oferindu-ne, în locul unor oameni socotiți ca quintesență a eroismului sau a răutății, niște monștri ai viciului sau niște eroi ca de piatră. Toți sau aproape toți tinerii se îndrăgostesc — aceasta ar fi singura lor trăsătură comună, deoarece în toate celelalte privințe se deosebesc — astfel că vom avea de admirat, în toate operele poetice, fete și tineri care visează și discută mereu numai pe tema dragostei, nefăcând altceva în decursul romanului decât să sufere sau să se cufunde în fericirea dragostei; în genere oamenii în vârstă, sunt sfătoși, deosebindu-se, individual, în toate celelalte privințe, iar bunicile îndeobște își iubesc nepoții, etc. — și iată că nuvelele și romanele sunt pline de bătrâni sfătoși și de bunicețe, care nu fac decât să-și alinte nepoții, etc. [Mai apar încă multe alte „personaje tipice“ similare, care dealtminteri sunt demult socotite drept niște păpuși ambulante purtând câte o inscripție pe frunte: erou; ticălos; tâmpit; laș etc]. De cele mai multe ori, însă, rețeta nu este întocmai respectată: când un poet „creează“ un anume caracter, în fantezia lui flutură imaginea

unei anumite persoane reale; conștient uneori, iar alteori inconștient, el „reproduce” atare imagine prin intermediul personajului său tipic. Ca dovadă, vom aminti nenumărate opere al căror personaj principal nu este decât portretul mai mult sau mai puțin fidel al însuși autorului (de pildă, Faust, Don Carlos și marchizul Posa, eroii lui Byron, eroii și eroinele lui Georges Sand, Lenschi, Oneghin, Peciorin); să mai amintim și de acuzațiile aduse foarte des romancierilor, în sensul că „în romanele lor înfățișează portrete de ale cunoscuților”; aceste acuzații, de obicei respinse cu indignare și ironie, nu sunt în mare parte, însă, decât exagerate sau exprimate într'un mod nedrept, fără a fi totuși neîndreptățite, în esență. Pe de o parte buna cuviință, iar pe de altă parte năzuința curentă a omului de a nu avea decât manifestări de sine stătătoare, „de a crea, și nu de a copia”, îl îndeamnă pe poet să modifice întrucâtva trăsăturile caracteristice ale persoanelor întâlnite de el în viață, pe care le prezintă, astfel, într'un chip oarecum inexact; pe de altă parte, cum personajul care reprezintă copia unei persoane reale de obicei în roman se manifestă într'un mediu cu totul diferit de acela în care se află persoana respectivă din realitate, asemănarea exterioară se pierde și ea. Cu toate aceste schimbări, însă, caracterul rămâne în fond copiat, și nu creat, un portret, iar nu un original. Acestei afirmații i s'ar putea obiecta următoarele: personajul poetic are foarte adesea, ce-i drept, ca prototip o persoană reală, pe care, însă poetul „o ridică la rangul unei semnificații generale”, acest lucru nu este necesar de obicei, deoarece și originalul cuprinde în individualitatea lui o semnificație generală; este necesar în schimb — și de aci decurge una din calitățile geniului poetic — ca întreg caracterul unui om real să fie înțeles în esență, să fie privit cu perspicacitate; pe deasupra poetul mai trebuie să priceapă sau să simtă cum ar proceda și ar vorbi numitul om în diferitele împrejurări în care îl va fi situat autorul — o altă latură a geniului poetic; în al treilea rând, poetul trebuie să fie în stare de a-l întruchipa, de a-l reda întocmai cum îl înțelege el — această aptitudine constituind, poate, trăsătura cea mai caracteristică a geniului poetic. Să înțelegă, să poată deduce sau simți instinctiv și să redea ceea ce a înțeles, — iată sarcina ce-l revine poetului în procesul reprezentării majorității persoanelor pe care și-a propus să le zugrăvească. Ce anume însemnează „a ridica la rangul unei semnificații ideale”, „a poetiza proza și asperitățile vieții”, sunt întrebări cu care ne vom mai întâlni ulterior. Nu ne îndoiim totuși, câtuși de puțin,

că pot exista în operele poetice destule personaje care n'ar mai putea fi socotite portrete, care se datoresc exclusiv efortului de „creație” al poetului. Acest fapt, însă nu se datorește nicidecum lipsei de modele valoroase din realitate, ci unui cu totul alt motiv, anume, cele mai deseori fie uitării, fie unei cunoașteri insuficiente: atunci când din memoria poetului au dispărut amănuntele vii, când a rămas numai noțiunea generală abstractă a unui caracter, ori când poetul a adâncit personagiul tipic mult mai puțin decât s'ar fi cerut pentruca acesta să i se înfățișeze ca o persoană vie, vrând-nevrând, el este silit să completeze singur contururile generale, să accentueze schița. Aproape niciodată, însă, atari personaje născocite nu ni se vor înfățișa ca niște caractere vii. [Expunerea noastră asupra modului în care își „creează” un poet personagiile tipice, este prea generală și concisă, și desigur și incompletă; pentru a acorda ideilor dezvoltarea necesară și a dovedi punctul nostru de vedere, ar fi trebuit să scriem o vastă monografie; însă, unei persoane lipsite de prejudecăți în privința modului de „creare a tipurilor”, nu i se va părea prea necesară dezvoltarea amănunțită a unei idei atât de palpabile]. În genere, cu cât cunoaștem mai amănunțit caracterul unui poet, viața lui, persoanele cu care venea în contact, cu atât mai multe portrete de oameni autentici vom putea descoperi în opera sa. Va trebui să convenim că personagiile zugrăvite de un poet conțin și au conținut totdeauna mult mai puține elemente „create” și mult mai multe elemente copiate din realitate, decât se presupune de obicei; ar fi și greu să nu ajungem la convingerea că în privința personagiilor sale, poetul mai totdeauna se comportă ca un istoric sau ca un autor de memorii. Se înțelege dela sine, nu am putea, în niciun caz pretinde că orice cuvânt pronunțat de Margareta sau de Mefistofeles ar fi fost deținut de Goethe literalmente dela Gretchen sau Merk. Nu numai un poet genial, dar chiar un povestitor cât de puțin ingenios este, bineînțeles, în stare să adauge unei fraze, altele de același gen, să alcătuiască introduceri și să menajeze tranziții.

În evenimentele zugrăvite de un poet, în intriga și desnodământul unei opere, etc., se găsesc mult mai multe elemente „ticluite în mod de sine stătător” sau „născocite” — ne încumetăm să înlocuim prin acești termeni, obișnuitul termen ce ni se pare cam pretențios: „create” — deși foarte ușor s'ar putea dovedi că poetul se slujește de obicei pentru a alcătui subiectul romanelor sau nuvelor lui, etc., de evenimente care s'au petrecut în

realitate sau de anecdote, de diferite povestiri autentice, ș.a.m.d. (Vom indica, de pildă, pentru nuvelele lui Pușchin: „Fata căpitanului” — o anecdotă; „Dubrovski”, — o anecdotă; „Dama de pică” — o anecdotă; „Impușcătura” — o anecdotă, etc.). Conturul general al subiectului, în sine, nu-i va atribui, însă, romanului sau nuvelei cine știe ce înaltă valoare poetică, — lucru pentru care i s’ar cere autorului posibilități de a ști să utilizeze un subiect; așa dar, lăsând neexaminată problema „caracterului de sine stătător” al subiectului, vom formula întrebarea dacă „atributul poetic”, pe care-l implică un subiect, ajuns la completa lui dezvoltare în cadrul unei opere, este superior sau inferior evenimentelor reale? Pentru a înlesni dobândirea unei concluzii definitive vom recurge la ajutorul altor câteva probleme, dintre care majoritatea se rezolvă dela sine: 1. Se întâmplă oare în realitate evenimente poetice, se întâmplă în realitate drame, romane, comedii, tragedii, vodeviluri? Desigur, în fiecare clipă. 2. Sunt oare atari evenimente într’adevăr poetice prin dezvoltarea și desnodământul lor? Prezintă ele, în realitate, o desăvârșire artistică? — După împrejurări: deseori nu prezintă, și foarte deseori prezintă. Se întâmplă foarte multe evenimente cărora o concepție oricât de riguros poetică nu le va putea găsi niciun cusur din punct de vedere artistic. În privința aceasta, avem posibilitatea de a dobândi o convingere prin lectura primei cărți de istorie bine scrisă, prin cea dintâi seară petrecută la taifas cu o persoană care a văzut multe în viața ei; în sfârșit, vom dobândi o convingere parcurgând primele exemplare ale unui ziar judiciar francez sau englez ce ne va fi căzut în mână. 3. Există printre asemenea desăvârșite evenimente poetice, unele cărora li s’ar putea da, fără nicio modificare prealabilă titlul de: „dramă”, „tragedie”, „roman”, etc.? — Foarte multe; o seamă dintre evenimentele reale sunt ce-i drept, neverosimile, se bazează pe situații excepționale sau pe înălțări de împrejurări prea rare, având astfel, în ciuda autenticității lor, înfățișarea unui basm sau a unei născociri trase de păr (se poate vedea, dar, că deseori viața reală e prea dramatică pentru a fi transpusă într’o dramă, prea poetică pentru a fi reflectată într’o poezie); se întâmplă însă foarte multe evenimente, care, deși remarcabile, n’au nimic excentric sau neverosimil, întreaga înălțare a întâmplărilor, tot cursul și desnodământul a ceea ce în opera poetică se numește intrigă, fiind simple și naturale. 4. Au evenimentele reale acea latură „generală”, a cărei prezență este necesară într’o operă

poetică? — Desigur că asemenea latură există în orice eveniment demn de atenția unui om care cugetă; iar aceste evenimente abundă.

În consecință ne-ar fi greu să contestăm existența reală a unor evenimente, ce [merită tot atât de mult denumirea de drame, romane, etc., cât și dramele, romanele, etc. scrise de cei mai mari scriitori]. Ar trebui doar să fie cunoscute, înțelese și povestite cu pricepere, pentruca în pura narațiune prozaică a istoricului, a autorului de memorii ori a culegătorului de anecdote, ele să nu se deosebească de veritabilele „opere poetice” decât prin proporțiile lor mai reduse, printr’o mai redusă dezvoltare a scenelor, descrierilor și detaliilor similare. Și tocmai în acest fapt constă, după părerea noastră, deosebirea esențială dintre operele poetice și redarea exactă și prozaică a evenimentelor reale. O mare bogăție de amănunte sau ceea ce în cazul unor opere proaste, reprezintă „digresiunile retorice”, — iată, în fond, la ce se reduce întreaga superioritate a unei opere poetice față de o povestire fidelă. Suntem dispuși, ca toți ceilalți, să luăm în derâdere retorica; recunoscând însă că necesitățile sufletului uman sunt deopotrivă de legitime, din momentul în care au caracter general, va trebui să admitem deasemeni și importanța acestor digresiuni poetice, deoarece putem mereu și pretutindeni constata în poezie tendința spre asemenea digresiuni: și în viață există o seamă de amănunte fără nicio legătură cu întâmplările în esența lor, dar necesare desfășurării reale a acestora; așa dar, numitele amănunte trebuie să-și găsească loc și în operele poetice. Deosebirea nu constă decât din faptul că în realitate amănuntele nu pot niciodată produce o trăgănare mecanică intenționată a evenimentelor, pe când în operele poetice ele devin într’adevăr foarte adesea, retorică, sau produc o lungire mecanică a narațiunii. Pentru care alt motiv este atât de admirat Shakespeare, dacă nu pentru faptul că, în cele mai bune și decisive scene, știe să înlăture atari digresiuni? Pe de altă parte, însă, câte lungimi nu se pot găsi chiar în operele lui Shakespeare ori în cele ale lui Goethe și ale lui Schiller! Credem (poate că suntem părtinitori în privința celor ce sunt ale noastre, neaoșe), că poezia rusă conține germenii unei aversiuni față de lungirea subiectului prin amănunte culese în chip mecanic. Nuvelele și povestirile lui Pușchin, Lermontov, Gogol au o calitate comună: conciziunea și rapiditatea narațiunii. Așa dar, în genere, în privința subiectului, a caracterului tipic și a perfecțiunii cu care sunt zu-

grăvile personagiile, operele poetice rămân mult în urma realității; prin două aspecte, însă, ele pot fi superioare realității: înfrumusețările și încadrarea⁴³ personagiilor în evenimentele la care acestea participă.

Am mai spus că pictura atribue grupului, mai des decât realitatea, un mediu corespunzător caracterului esențial pe care-l are scena evocată; tot astfel și o operă poetică acordă, mai des decât realitatea, rolul de forță motrice și participarea la evenimente, unor persoane al căror caracter esențial corespunde perfect spiritului numitelor evenimente. Se întâmplă foarte des, în realitate, ca oamenii înzestrați cu un caracter meschin, să devină forța motrice a unor evenimente tragice, dramatice, etc.; un biet zăpăcit, care în fond nu este chiar un om rău, poate fi în stare să comită o mulțime de lucruri grozave; un om, care n'ar putea fi cătuși de puțin considerat ca vicios, este în stare să năruiască fericirea multor oameni, și să pricinuiască mult mai multe nenorociri decât un Iago sau un Mefistofeles⁴⁴. [Unii oameni care nu sunt nici prea răi și nici prea buni comit fapte ce ar putea fi atribuite unor „scelerați” sau unor „eroi”. Astfel se întâmplă, de obicei, în viață]. In operele poetice, dimpotrivă, faptele foarte dăunătoare sunt săvârșite de oameni foarte răi, iar isprăvile bune sunt săvârșite de oameni extraordinar de generoși. Deseori, în viață, nici nu știi pe cine să lauzi și pe cine să acuzi; în operele poetice de obicei se reliefează în mod evident atât onoarea cât și infamia. Să fie oare acesta un avantaj sau un neajuns? Uneori este un avantaj, alteori — ba încă în foarte multe cazuri — dimpotrivă, reprezintă un neajuns. Nu vom pomeni deocamdată faptul că de pe urma unor asemenea procedee rezultă idealizări [excesive] atât în bine cât și în rău, sau, exprimându-ne mai simplu, exagerări; cum încă nu ne-am referit la menirea artei, ar fi prematur să decidem dacă asemenea idealizare constituie un neajuns sau un merit; vom observa doar că din pricina ajustării neconținute, pe care, pentru a fi în concordanță cu spiritul evenimentelor, o au de suferit caracterele personagiilor, ia naștere, în poezie, monotonia, iar personagiile înseși, și chiar evenimentele devin uniforme; în viață, al cărei curs este veșnic inedit, veșnic proaspăt, datorită caracterelor variate ale personagiilor, și evenimentele, în fond, asemănătoare la rândul lor capătă o nuanță diferită, pe când în privința operelor poetice se întâmplă foarte des [să spunem: „nu-i decât un cântec vechi într'o manieră nouă”]. [In operele poetice îndeobște lucrurile se

petrec totdeauna după același tipic: oamenii se îndrăgostesc, sunt geloși, trădează, rămân nedumeriți, admiră, cad pradă desnădejdiei, — neconținut la fel, urmând o regulă generală, astfel că un tânăr înfocat va trebui să se îndrăgostească totdeauna, un om bănuitor va trebui să fie gelos, o femeie cu firea slabă, să trădeze, etc., aceeași faptă fiind totdeauna săvârșită de un același caracter, care se armonizează mai bine cu acțiunea atribuită]. În vremurile noastre amănuntele suplimentare ce nu decurg din firea lucrărilor, fiind deci inutile din punctul de vedere al realizării scopului principal, sunt supuse ironiei; până acum, totuși, o expresie reușită, o metaforă admirabilă, miile de înfrumusețări născocite și menite să-i atribue unei opere o strălucire exterioară, influențează nespuse de mult aprecierile acordate operelor poetice⁴⁵. Cât privește decorul, splendoarea exterioară, ingeniozitatea intrigii, etc., admitem că, oricând, o povestire născocită poate întrece realitatea. Va fi însă deajuns să indicăm această calitate aparentă a unei nuvele sau a unei drame, pentruca numita operă să-și piardă valoarea pentru persoanele cu gust și să fie coborâtă din domeniul „artei” în domeniul „artificialității”.

Analiza noastră [destul de lungă] a arătat că o operă de artă nu poate fi superioară realității decât în două, trei privințe de mică importanță, fiindu-i deci, în mod necesar, mult inferioară prin însușirile ei esențiale. I se poate aduce, acestei analize, reproșul că s'a mărginit la punctele de vedere cele mai generale, că n'a intrat în amănunte, că n'a dat exemple. Intr'adevăr, conciziunea ei pare să fie defectuoasă, dacă ne amintim cât de adânc s'a înrădăcinat părerea că frumusețea operelor de artă ar fi superioară frumuseții obiectelor reale, evenimentelor și oamenilor; văzând însă subrezenia, [netemeinicia] acestei păreri, rememorându-ne cum se contrazice la fiecare pas persoanele care o susțin [și care, la tot pasul, afirmă că „există în natură adevărata frumusețe”, rememorându-ne deci toate acestea], ajungem la concluzia⁴⁶ că ar fi deajuns, ca după ce vom fi expus numita părere asupra superiorității artei față de realitate, să adăugăm, pentru a o anula, doar aceste cuvinte: nu-i adevărat; oricine poate simți că frumusețea vieții reale este superioară frumuseții plăsmuirilor fanteziei „creatoare”⁴⁷. Dacă astfel stau lucrurile, pe ce se bazează atunci sau, mai bine zis, din ce motive subiective rezultă asemenea exagerată apreciere a valorii operelor de artă?

Prima obârșie a unei atari aprecieri o constituie înclinația firească a omului de a prețui extrem de mult dificultățile săvârși-

rii unui lucru, precum și raritatea acestuia. Nimeni nu apreciază puritatea de exprimare a unui francez, care vorbește franțuzește, ori a unui german, care vorbește nemțește, — „este un lucru care nu-i cere nicio osteneală și deci nu reprezintă deloc o raritate“; faptul, însă, că un francez vorbește acceptabil nemțește, sau un german franțuzește, constituie un lucru de mirare, atare persoană având dreptul la un oarecare respect din partea noastră; de ce? În primul rând, pentru că faptul se întâmplă rar, iar în al doilea rând, pentru că el nu poate fi obținut decât la căpătul unor eforturi de ani de zile. Propriu zis, aproape orice francez vorbește excelent franțuzește, — dar cât de exigenți suntem în acest caz! O nuanță cât de mică, aproape imperceptibilă, de provincialism descoperită în felul lui de a pronunța cuvintele, o singură frază nu prea elegantă, ne ajunge pentru a declara că „acest domn vorbește foarte prost limba lui maternă“. Un rus care vorbește franțuzește, trădează prin fiecare sunet incapacitatea organelor lui de a percepe puritatea deplină a pronunțării franceze, dă neconținut în vileag originea lui străină prin modul în care-și alege cuvintele, prin construcția frazei, precum și prin tot stilul vorbirii; îi iertăm însă toate asemenea defecte, ba încă nici nu le observăm, declarând că vorbește excelent, incomparabil de bine franțuzește, în sfârșit declarând că „acest rus vorbește franțuzește mai bine decât vorbesc chiar francezii“, deși nu ne gândim, în fond, să-l comparăm cu niște francezi veritabili, ci doar cu ceilalți ruși care se străduiesc de asemenea să vorbească franțuzește, fiind evident faptul că el se exprimă în acea limbă străină, într'adevăr, incomparabil mai bine decât ceilalți ruși, dar incomparabil mai rău decât francezii,—lucru subînțeles de orice persoană inițiată; mulți însă pot fi induși în eroare de atare frază hiperbolică. Tot astfel se petrec lucrurile și în cazul verdictului dat de estetică în privința creațiilor naturii și ale artei: este deajuns un defect cât de mic, veritabil sau aparent, al vreunei creațiuni naturale, — pentru ca estetica să-l pomenească, scandalizată, fiind gata să uite toate celelalte calități și toate celelalte frumuseți: mai merită oare să fie prețuite acestea din moment ce s'au născut fără niciun efort! Dacă se întâmplă să găsim un același defect într'o operă de artă, dar de o sută de ori mai mare, mai grosolan, și însoțit de încă sute de alte defecte — nici nu-l remarcăm, iar dacă-l remarcăm, trecem peste el, scuzându-l: „există pete și în soare!“ Propriu zis, dat fiind că valoarea operelor de artă, este considerată relativă, aceste opere n'ar putea

fi comparate decât între ele: cum unele dintre ele par superioare tuturor celorlalte, entuziasmați de frumusețea lor (doar relativă), exclamăm: „sunt mai frumoase decât însăși natură și viața! Frumusețea realității nu însemnează nimic față de frumusețea artelor” Extazul însă este părtinitor; el dă mai mult decât poate da cumpăna justeței: prețuim dificultățile, și este foarte bine, dar nu trebuie să fie uitată nici valoarea esențială, lăuntrică, independentă de mărimea dificultăților; pierdem cu totul cumpăna echității, din moment ce dăm preferință dificultății execuției, și nu calității acesteia. Natura și viața dau naștere frumosului fără să-și creeze o preocupare anume din acest fapt; frumosul apare în realitate fără niciun efort și prin urmare fără a dovedi vreun merit pentru noi, fără drept la simpatia noastră, fără drept la indulgență; de altminteri ce rost ar avea să fim indulgenți, din moment ce există atât de numeroase frumuseți în realitate! „Tot ceea ce nu este cu desăvârșire frumos în realitate, nu poate fi decât urât; tot ceea ce este cât de puțin suportabil în artă, nu poate fi decât frumos”, — iată unica regulă pe care o respectă judecata noastră. Ca să dovedim cât de mult sunt apreciate dificultățile înfăptuirii și cât de mult pierd, în ochii omului, cele ce se fac dela sine, fără a ne cere niciun efort, vom da ca pildă portretele executate la dagherotip; putem găsi foarte multe asemenea portrete care nu numai că sunt exacte, dar redau perfect chiar expresia feței; le prețuim noi oare? Ba încă ni s’ar părea bizar, să auzim făcându-se apologia unor portrete executate la dagherotip. Un alt exemplu: cât de mult era odinioară respectată caligrafia! O carte tipărită destul de mediocru este totuși incomparabil mai frumoasă decât orice manuscris; cine va admira însă arta tiparului, și cine nu va exterioriza o admirație înmii mai puternică în fața unui minunat manuscris, cu toate că o carte oarecare binișor tipărită este înmii mai frumoasă decât manuscrisul? Realizările lesnicioase ne interesează prea puțin, chiar dacă prin valoarea lor intrinsecă ar fi incomparabil superioare lucrurilor dificile. Se înțelege dela sine că, și din acest punct de vedere, n’avem dreptate decât în mod subiectiv: „realitatea dă naștere frumosului fără eforturi”, — acest lucru nu însemnează decât că în acest caz eforturile nu sunt făcute de voința omului, [că realitatea este independentă de aspirațiile omului către frumos, deși, în fapt, tot ceea ce există în realitate este rodul unei lupte perseverente și grele]; și cele frumoase și cele ce nu sunt frumoase, și cele mari și cele mărunte rezultă din extreme

încordări de forțe, ce nu cunosc nici odihna, nici oboseala. Dar întrucât ne privesc eforturile și luptele, în care nu intervin forțele noastre și la care nu participă conștiința noastră? Nici nu vrem să știm de ele; nu apreciem decât forța omului; nu apreciem decât omul. Iată, deci, un alt motiv al dragostei noastre părtinitoare pentru operele de artă. Ele sunt opere ale omului încât ne mândrim cu ele, le considerăm aproape de noi; ele sunt o dovadă a inteligenței omului, a forței lui, fiindu-ne dragi din această cauză. Toate popoarele, în afară de francezi, își dau perfect seama că între Corneille sau Racine și Shakespeare este o enormă distanță; până în zilele noastre însă în ochii francezilor ei par a sta pe aceeași treaptă de comparație; ar fi cam greu să pătrundă în conștiința noastră: „cele ce sunt ale noastre nu sunt tocmai desăvârșite”; se vor găsi printre noi foarte multe persoane gata să afirme că Pușchin este un poet universal; se vor găsi chiar unii, care îl vor situa mai presus de Byron, — într'atât de mult apreciază omul ceea ce-i aparține. Precum fiecare popor exagerează valoarea poezilor autohtoni, tot așa se exagerează îndeobște valoarea operei poetice în genere.

Cauzele atitudinii părtinitoare față de artă, pe care le-am expus, merită să fie apreciate deoarece sunt firești: cum să nu respecte omul munca umană, cum să nu simtă dragoste omul față de semenii săi, cum să nu-i fie dragă o operă ce, prin ea însăși, constituie o dovadă a inteligenței și forței omului în genere? Este puțin probabil, însă, că ar putea să beneficieze de aceeași apreciere și cea de-a treia cauză a preferinței noastre pentru artă. Arta măgulește gustul nostru pentru artificiu. Ne dăm seama, totuși cât de artificiale au fost moravurile, obiceiurile, întregul mod de gândire din vremea lui Ludovic XIV; ne-am apropiat de natură, pe care o pricepem și o prețuim mult mai mult decât o înțelegea și o prețuia societatea secolului [al XVIII-lea]; suntem, însă, cu toate acestea, încă foarte departe de natură; obiceiurile noastre, moravurile, tot felul nostru de viață și, în consecință tot modul nostru de a gândi mai sunt încă foarte artificiale. Cu greu am putea să vedem neajunsurile veacului nostru, mai ales că aceste neajunsuri au devenit mai mici decât au fost în trecut; în loc de a observa cât de multă artificialitate rafinată ne-a mai rămas încă, remarcăm doar că secolul al XIX-lea este superior în această privință [secolului al XVIII-lea]¹⁾, pri-

¹⁾ În ediția din 1855: XVII. În manuscris, însă, stă scris foarte clar XVIII.

mul înțelegând mai bine natura decât cel de al doilea, uitând astfel că o boală atenuată nu însemnează încă o deplină însănătoșire. Artificialitatea noastră se vedește în toate, începând cu îmbrăcămintea, de care toată lumea își bate joc și pe care totuși continuăm s'o purtăm, până la mâncarea noastră, dreasă cu tot felul de condimente, care schimbă cu desăvârșire gustul natural al bucatelor; începând cu pedanteria limbii noastre vorbite până la pedanteria limbii noastre literare, care continuă să fie înfrumusețată cu anfileze, spirite, digresiuni pline de *loși topisi*¹⁾, considerații profunde asupra unor teme uzate și observații profunde asupra sufletului uman, în genul lui Corneille și Racine, în beletristică, și în genul lui Johann Müller, în lucrările istorice. Operele de artă măgulesc măruntele cerințe ce rezultă din predilecția noastră pentru artificialitate. Nu mai vorbim că, până și în vremurile de azi, încă ne mai face plăcere „să împodobim” natura: în felul cum era ea dichisită în sec. [al XVIII-lea]: această chestiune ne-ar antrena însă pe panta unor lungi considerații asupra celor ce sunt „urâte” și asupra măsurii în care acest „urât” trebuie să apară în operele de artă. Până în prezent, însă, mai predomină încă, în operele de artă, șlefuirea mărunță a amănuntelor, ce n'are menirea de a crea o armonie între detalii și spiritul întregului, ci numai de a realiza, fragmentar, aspecte mai interesante sau mai frumoase, mai totdeauna în dauna impresiei generale pe care o produce opera, a verosimilității și a naturaleții acesteia; predomină goana meschină după efectele obținute prin înmănunchierea câtorva cuvinte, a câtorva fraze sau prin modul de a confecționa episoade întregi, personagiile și evenimentele fiind zugrăvite în culori nu prea naturale, dar pronunțate. Opera de artă este mai mărunță decât creațiile vieții și ale naturii, și totuși mai de efect, — cum s'ar putea, deci, ca să nu se înfiripe părerea că ea este mai frumoasă decât însăși natura și viața reală, care îngăduie atât de puțin existența artificialității și că- rora le este atât de străină tendința de a stârni cu orice preț interesul?

Natura și viața sunt superioare artei; arta însă, tinde să satisfacă înclinațiile noastre, în timp ce realitatea nu poate fi în funcție de dorința noastră de a atribui oricărui lucru alcătuirea și culorile care ne plac nouă sau corespund concepțiilor noastre, adesea unilaterale. Dintre multiplele cazuri de concesi făcute

1) Locuri comune (N. red.).

modului de gândire predominant, vom indica următorul: multă lume pretinde că operele satirice să cuprindă și personaje, „la vederea cărora să se poată odihni și deslăta sufletul cititorului”, — cerere cât se poate de firească, dar pe care, însă, realitatea nu este în stare s'o satisfacă prea des, deoarece în cuprinsul ei, se produc o mulțime de evenimente, la care nu ia parte niciun personaj simpatic; în schimb arta îi dă aproape totdeauna satisfacție; nici nu știm, dacă de pildă în literatura rusă, se va găsi vreun scriitor, în afară de Gogol, care să nu fi ascultat de atare cerință; dar și în cazul lui Gogol lipsa unor personaje „simpatice” este compensată prin digresiunile de „înalt lirism”. Un alt exemplu: omul dovedește o predispoziție la sentimentalism, pe care natura și viața n'o împărtășesc mai totdeauna, însă, operele de artă îi oferă în această privință, mai mult sau mai puțin, satisfacție. Atât prima cât și ultima cerință nu sunt decât consecințe ale mărginirii omului; natura și viața reală sunt mai presus de atare mărginire; supunându-i-se, devenind astfel inferioară realității și chiar, foarte adesea, expunându-se pericolului de a cădea în banalitate sau de a face dovadă de slăbiciune, operele de artă se apropie mai mult de trebuințele obișnuite ale omului, câștigând astfel în ochii lui. „În acest caz, însă, dumneavoastră înșivă sunteți de acord că operele de artă satisfac natura omului mai bine, mai complet decât realitatea obiectivă; prin urmare omul, le poate socoti mai bune decât creațiunile realității?” Concluzie nu tocmai exact exprimată; fapt este că omul dezvoltat în mod artificial dobândește o mulțime de cerințe artificiale, deformate până la falsitate și fantastic, și care nu pot fi pe deplin satisfăcute, întrucât ele nu sunt, în fond, cerințe ale naturii, ci reveriile unei imaginații depravate⁴⁸. Dealtminteri nici n'ai putea să împlinești atari deziderate, fără să te expui ironiilor și disprețului, din moment ce însuși cel care le-a formulat, simte din instinct că ele nu merită să fie satisfăcute. Așa dar publicul și, după el, estetica pretind personaje „simpatice” și sentimentalism, — și tot același public își bate joc de operele de artă care satisfac aceste dorințe [calificându-le drept dulcege, insipide, etc.]. Supunându-ne capriciilor omului nu însemnează însă, că-i satisfacem totodată necesitățile reale. Prima dintre aceste necesități este adevărul. Am vorbit despre motivele ce explică, în privința conținutului și execuției, preferința acordată operelor de artă față de fenomenele naturii și ale vieții; o deosebită importanță pre-

zintă însă și impresia pe care ne-o produce artă sau realitatea, și a cărei intensitate slujește la determinarea valorii acestora.

Am văzut că impresia pe care o fac operele de artă, este mult mai slabă decât impresia produsă de realitatea vie, fapt pe care credem că ar fi inutil să-l mai demonstrăm. În atare privință, totuși, opera de artă se găsește în condițiuni mult mai favorabile, decât fenomenele realității; datorită acestor condițiuni o persoană nedeprinsă să-și analizeze propriile sale senzații, poate presupune că arta în sine exercită o mai puternică acțiune asupra omului decât realitatea vie. Realitatea ni se înfățișează într'un chip independent de voința noastră, în mare parte inoportun și nepotrivit. [În timp ce privesc marea, mintea mea poate fi preocupată (și-mi este de obicei preocupată) de gânduri cu totul diferite, așa încât nici nu observ și nici nu sunt dispus să admir priveliștea din punct de vedere estetic. Cu operele de artă însă mă desfăt atunci când îmi place, când am dispoziție pentru acest lucru; privesc un peisagiu marin numai atunci când sunt în stare să-l admir]. Foarte des ne ducem [la un bal], la preumblare, fără intenția de a admira [femeile frumoase], sau de a observa caracterele ori de a urmări dramele vieții; ne ducem cu capul plin de griji, cu inima zăvorâtă în fața oricărei impresii. Cine va vizita însă un muzeu de pictură, neavând intenția de a se desfăta cu frumusețea tablourilor? Cine se va apuca să citească un roman, neavând dorința să aprofundeze caracterele persoanelor zugrăvite și să urmărească dezvoltarea subiectului? Frumusețea, măreția realității de obicei este luată în seamă numai în mod forțat. Adică, îi cerem să ne atragă ea însăși, dacă poate, privirile, ce ne sunt îndreptate în cu totul altă direcție, să pătrundă forțat în inima noastră, ce are cu totul alte preocupări. Ne comportăm față de realitate, ca și cum ar fi un mosafir plictisitor ce caută să fie cu orice chip în societatea noastră și față de care ne zăvorâm. Survin însă momente în care, din pricină că nu dăm atenție realității, în inima noastră rămâne un gol; ne adresăm atunci artei, implorând-o să umple acest gol; ne asumăm astfel, față de ea, rolul unui solicitator ce se folosește de lingusiri. În drumul vieții noastre se află risipite monede de aur; nu le observăm însă, deoarece nu avem în vedere decât ținta către care ne îndreptăm fără a lua în seamă drumul ce se întinde la picioarele noastre; iar atunci când observăm monedele, nu putem să ne aplecăm și să le strângem, deoarece „carul vieții“ ne duce tot înainte fără a face po-

pasuri, — iată care este comportarea noastră față de realitate; după ce însă am ajuns la o stație, — și în timp ce ne plimbăm plictisiți, în așteptarea cailor — examinăm cu băgare de seamă orice tinichea, care nici nu merită, poate, vreo atenție, — iată care este comportarea noastră față de artă. Nu mai vorbim de datoria fiecărui om de a aprecia el însuși fenomenele vieții, din moment ce fiecăruia în parte viața îi prezintă fenomene deosebite, pe care alții nu le văd și care din această cauză nu pot fi cunoscute de întreaga societate, pe când operele de artă se bucură de aprecieri generale. Frumusețea și măreția vieții reale rareori sunt însoțite de o patentă și puțini sunt acei oameni care pot observa și aprecia lucrările a căror valoare nu este îndeobște recunoscută; fenomenele realității sunt ca un lingou de aur fără marcă; chiar numai pentru acest motiv foarte mulți vor refuza să-l primească, iar mulți alții nu vor putea face distincție între el și o bucată de aramă; operele de artă sunt ca un bilet de bancă, a cărui valoare intrinsecă este minimă, în timp ce valoarea lui convențională este garantată de întreaga societate, fiind prețuit, din această cauză, de toată lumea, astfel că foarte puțini oameni își dau seama, în mod clar, că valoarea ce i se atribuie rezultă din faptul că el ține locul unui lingou de aur. Realitatea pe care o privim, prin ea însăși și în mod cu desăvârșire de sine stătător, constituie pentru noi o preocupare, dându-ne rareori posibilitatea de a ne transporta cu gândurile în lumea noastră subiectivă, în trecutul nostru. Când privesc însă o operă de artă, am prilejul de a da frâu liber amintirilor mele subiective [de a da frâu liber fanteziei mele], așa încât opera de artă nu constituie de obicei pentru mine decât un pretext de a descătușa o mulțime de dorințe și amintiri conștiente sau inconștiente. Atunci când în fața mea se petrece în realitate o scenă tragică, nu-mi mai pasă de propriile mele amintiri; când însă citesc într'un roman vreun episod ce zugrăvește moartea unei persoane, în amintire îmi reînvie cu claritate sau în mod vag toate primejdiile prin care am trecut eu însumi, toate întâmplările în care au pierit ființe dragi. Puterea artei înseamnă de obicei puterea amintirii. Tocmai prin starea ei neintegrală și neconturată, tocmai prin faptul că ea nu reprezintă de obicei decât un „loc comun“, și nu un chip sau un eveniment individual viu, opera de artă acționează cu deosebire asupra amintirilor noastre. Dacă îmi veți prezenta portretul, oricât de desăvârșit, al unei persoane, portret ce nu-mi va aminti de niciunul dintre cunoscuții mei.

privindu-l, mă voi întoarce cu răceală, spunând „nu e rău”; arătați-mi însă, într'o clipă favorabilă, conturul vag deabia schițat, care nu ar putea evoca în mod precis chipul vreunei persoane anume, — și de îndată, mi se va părea că descopăr în acest contur slab și lamentabil trăsăturile unei ființe dragi; astfel că, după ce voi contempla cu indiferență un chip viu, plin de frumusețe și de expresivitate, voi privi încântat o schiță lipsită de valoare, care mi-ar aminti, [de cei ce-mi sunt dragi, care mi-ar vorbi] despre propria mea ființă.

Tăria artei este tăria locurilor comune. Operele de artă mai au încă o latură, în virtutea căreia par, unor persoane fără experiență sau mioape, superioare fenomenelor din viață și realitate: ele expun totul în văzul tuturor, fiecă amănunt în parte fiind explicat de către însuși autorul lor, pe când natura și viața cer să fie descifrate, cu posibilitățile proprii, de către fiecare om. Tăria artei înseamnă tăria comentariului: asupra acestei probleme însă, va trebui să revenim ulterior.

Am enumerat o seamă de motive pentru care operele de artă sunt preferate realității; toate aceste motive nu fac însă decât să explice atari preferințe, dar nu să le și justifice. Nefiind de acord nu numai cu părerea că arta ar fi superioară realității, dar chiar și cu aceea care pretinde că ea s'ar afla ca valoare intrinsecă a conținutului sau execuției pe aceeași treaptă cu realitatea, nu putem desigur să fim de acord nici cu concepția actuală predominantă asupra necesităților ce dau naștere artei, asupra scopului pe care-l are existența ei, adică asupra menirii ei. Părerea dominantă în privința originii și menirii artei poate fi astfel exprimată: „Mănat de năzuințe irezistibile spre frumos, omul nu găsește în realitatea obiectivă frumosul autentic; este deci nevoit să creeze el însuși obiecte sau lucrări care să corespundă cerințelor lui, și anume, obiecte și fenomene într'adevăr frumoase”. Cu alte cuvinte, „ideia frumosului, neînfăptuită de realitate, este înfăptuită de operele de artă”. Trebuie să analizăm această definiție, pentru a da la iveală adevăratul sens al aluziilor incomplete și unilaterale pe care le implică ea. [Vasta analiză a esențialelor calități și cusururi existente în operele de artă ne-a oferit până în prezent destule indicații, care ne pot fi de ajutor acum când am ajuns la formularea concluziilor noastre asupra esenței artei]. „Omul tinde către frumos”, — dar dacă ar fi să înțelegem prin frumos ceea ce această definiție presupune — adică acordul deplin dintre ideile și formă — nu am putea

deduce din aspirația spre frumos în mod special numai arta, ci, în genere, toate activitățile omului, ce au ca principiu fundamental deplină realizare a unei anumite idei; tendința spre unitatea ideii și imaginii constituie principiul formal al oricărei tehnici, [al oricărei tendințe de a produce și perfecționa un produs sau un fabricat]; deducând arta din aspirația spre frumos, confundăm două sensuri ale acestui termen: 1) artele frumoase (poezia, muzica, etc.) și 2) iscusința sau străduința de a face bine un lucru; numai ultima decurge din tendința spre unitatea ideii și a formei. Iar dacă trebuie să înțelegem prin frumos (după cum și credem) elementele în care omul descoperă viața, este evident că din aspirația către frumos rezultă o dragoste plină de bucurie pentru tot ce are viață, și că această aspirație este satisfăcută în cel mai înalt grad de realitatea vie. „Omul nu întâlnește în realitate frumosul adevărat și deplin”, ne-am străduit să dovedim că atare afirmație nu poate fi adevărată, că activitatea fantaziei noastre nu este stârnită de cusururile frumosului din realitate, ci de absența lui; că frumosul din realitate este pe deplin frumos, dar că, spre marelui nostru regret, el nu se găsește totdeauna în fața ochilor noștri. Dacă operele de artă ar lua naștere în virtutea năzuinței noastre spre perfecțiune și a disprețului nostru pentru tot ceea ce nu este perfect, [dacă ele ar lua naștere din cauză că „pe pământ nu există perfecțiune, iar noi avem nevoie de ceva desăvârșit”,] omul ar fi trebuit să părăsească demult, ca pe un efort infructuos, orice năzuință de a crea opere de artă, dat fiind că nu există perfecțiunea în operele de artă; cel ce nu poate fi mulțumit de frumusețea reală, va fi cu atât mai puțin satisfăcut de frumusețea creată în artă. Așa dar, ar fi imposibil să ne declarăm de acord cu interpretarea obișnuită privitoare la menirea artei: această interpretare conține însă unele aluzii, care vor putea fi considerate juste, dacă vor fi tâlmăcite în chip adecvat. „Omul nu se simte satisfăcut cu frumosul din realitate, nu-i ajunge acest frumos”, — iată din ce constă esența și veracitatea explicației obișnuite, care, însă, fiind fals pricepută, necesită la rândul ei o explicație.

Marea este frumoasă; privind-o nici prin gând nu ne trece că nu ne-ar putea satisface din punct de vedere estetic; nu toată lumea, însă, trăește în apropierea mării; nu sunt mulți cei care reușesc s'o vadă fie și o singură dată în viață; cum și aceștia ar fi vrut să admire marea — li se oferă în schimb posibilitatea de a privi tablouri care o reprezintă. Desigur, este mult mai bine să ai

în faţă priveliştea mării, decât o imagine a ei; în lipsă, însă, a ceva mai bun, omul se mulţumeşte şi cu ceva mai imperfect, în lipsa unui obiect, — cu surogatul lui. Dealtminteri chiar persoanele care au posibilitatea să admire marea în realitate, nu pot s'o contemple oricând doresc, şi atunci încearcă să-şi aducă aminte de ea; fantezia este însă, slabă, are nevoie de un stimulent, de evocări, astfel că, pentru a-şi înviora amintirile lăsate de priveliştea mării, pentru a putea să reconstitue atare privelişte, mai clar, în imaginaţia lor, oamenii privesc un tablou ce înfăţişează marea. Iată unica ţintă şi menire a unui foarte mare număr de opere de artă (a celor mai multe): aceea de a oferi posibilitatea să cunoască, măcar întrucâtva, frumosul din realitate, oamenilor care n'au avut prilejul să-l admire în fapt; aceea de a servi ca evocare, de a trezi şi înviora amintirea frumosului din realitate în mintea persoanelor care-l cunosc din experienţă şi cărora le place să-şi aducă aminte de el. (Lăsăm deocamdată laoparte expresia: „frumosul este conţinutul esenţial al artei”; vom înlocui ulterior termenul „frumosul” printr'un alt termen, care defineşte, după părerea noastră, conţinutul artei mai exact şi mai deplin). [Această menire predomină în toate genurile artei, în afară doar de cel al poeziei, care mai are în plus şi o altă menire, aceea de a servi ca interpretă a vieţii. Pictura, sculptura, şi mai ales muzica se străduiesc deasemenea, în limita mijloacelor, să explice uneori viaţa, deşi explicaţiile lor sunt prea puţin precise, prea vagi, şi din această cauză greu de înţeles; aşa dar ele trebuie să-şi limiteze năzuinţele, mulţumindu-se să reproducă îndeosebi, iar nu să explice]. Aşa dar, primul rol ce-i revine artei, deci tuturor operelor ei, fără excepţie, este cel de a reproduce natura şi viaţa. Operele de artă se află în acelaşi raport cu laturile şi fenomenele corespunzătoare ale realităţii, ca şi gravura cu tabloul pe care-l reprezintă, ca şi portretul cu chipul pe care-l înfăţişează. Gravura nu reproduce un tablou pentru că acesta n'ar fi frumos, ci dimpotrivă, tocmai pentru că el este deosebit de frumos; deasemenea nici realitatea nu este reprodusă de artă anume pentru a i se atenua cusururile, deci pentru că realitatea n'ar fi în sine deajuns de frumoasă, ci tocmai pentru că ea este frumoasă. Gravura n'are menirea de a fi mai frumoasă decât tabloul, din punct de vedere artistic ea fiindu-i dimpotrivă mult inferioară acestuia; tot astfel şi opera de artă nu atinge niciodată nivelul de frumuseţe sau măreţie la care se află realitatea; un tablou, unic în felul său, nu poate

fi admirat decât de vizitatorii muzeului ce-l adăpostește; în schimb, o gravură se împrășteie în întreaga lume, în sute de exemplare, oricine poate s'o admire și ori de câte ori îi place, fără să iasă din cameră, fără să se ridice de pe canapea, fără să-și lepede halatul; tot astfel și un obiect frumos din realitate nu este accesibil oricui și oricând; reprodus, însă, (ce-i drept, slab, grosolan, palid, dar totuși reprodus) într-o operă de artă, el devine accesibil oricui și oricând. Zugrăvim portretul unei persoane care ne este scumpă și dragă, nu pentru a atenua cusururile chipului ei (nu dăm atenție acestor cusururi, care ne sunt sau imperceptibile sau dragi), ci pentru a avea posibilitatea să privim chipul iubit, chiar atunci când persoana nu se găsește de fapt în fața ochilor noștri; aceeași țintă o urmăresc și aceeași menire o au și operele de artă; ele nu corectează realitatea, n'o înfrumusețează, ci doar o reproduc, sunt un surogat al ei.

Așa dar, primul scop al artei este reproducerea realității. Fără a socoti cătuși de puțin că am exprimat prin aceste cuvinte ceva cu totul inedit pentru istoria concepțiilor estetice, suntem totuși de părere, că pseudoclasica „teorie a imitării naturii”, care a dominat în veacurile XVII—XVIII, nu pretindea artei ceea ce se consideră drept un principiu al ei formal definit prin cuvintele: „arta este o reproducere a realității”. Pentru ca deosebirea esențială dintre concepția noastră asupra artei și concepția ce rezultă din teoria imitării naturii, să nu fie cheazăuită numai prin propriile noastre cuvinte, vom cita cuvintele prin care cel mai bun curs asupra sistemului estetic ce predomină în vremurile noastre critică numita teorie. Obiecțiile critice citate vor dovedi pe de o parte deosebirea dintre concepțiile noastre și concepțiile pe care sistemul estetic predominant le respinge, iar pe de altă parte, va scoate în evidență anume lipsuri ale primei noastre definiții, asupra artei considerate ca o activitate de reproducere; așa dar, aceste obiecții critice vor constitui o etapă de tranziție către o dezvoltare mult mai precisă a concepțiilor noastre asupra artei.

„Definirea artei ca o imitare a naturii învederează numai scopul formal al artei; în conformitate cu această definiție, arta trebuie să tindă, în limita posibilităților, să repete cele de mai înainte existente în lumea exterioară. O asemenea repetare trebuie să fie considerată cu totul de prisos, din moment ce natura și viața ne înfățișează deagata lucrurile pe care arta, urmând acestei concepții, ar trebui să le reprezinte. Mai mult imitarea

naturii este un efort zadarnic care nu-și atinge nici pe departe scopul, întrucât imitând, cu mijloacele ei restrânse natura, arta nu oferă decât o iluzie în locul adevărului, o mască rigidă, în locul unei ființe într'adevăr vii".

[Este clar, că niciuna [dintre] aceste obiecții perfect juste, atunci când sunt îndreptate împotriva teoriei ce dorește ca arta să înșele ochii imitând realitatea, nu-și păstrează valabilitatea atunci când sunt îndreptate împotriva concepțiilor noastre]; să observăm [însă] înainte de toate, că, prin cuvintele: „arta este o reproducere a realității”, ca și prin propozițiunea: „arta este o imitare a naturii”, nu se află definit decât principiul formal al artei; pentru a defini conținutul artei, va trebui să completăm — lucru de care ne vom ocupa ulterior — prima deducție, pe care am făcut-o cu privire la scopul artei. Cealaltă obiecțiune nău-și poate menține câtuși de puțin valabilitatea împotriva concepției expuse de noi: din analiza precedentă se poate vedea că reproducerea sau „repetarea” obiectelor și a fenomenelor naturii de către operele de artă nu este nicidecum un lucru de prisos, ci dimpotrivă, necesar. Trecând la observația că această repetare ar fi un efort zadarnic ce nu-și atinge nici pe departe scopul, trebuie să spunem că o asemenea obiecție ar putea fi valabilă numai în cazul când [arta ar fi considerată superioară naturii și vieții reale], când s'ar presupune că arta ar dori să rivalizeze cu realitatea, iar nu să fie pur și simplu un surogat al ei. Noi afirmăm, însă, tocmai că arta nu este în stare să reziste unei comparații cu realitatea vie, neavând câtuși de puțin vitalitatea pe care realitatea o are; pentru noi acest fapt este incontestabil.

Prin urmare, propozițiunea: „arta este o reproducere a realității”, trebuie să fie completată pentru a deveni o definiție multilaterală; fără a epuiza, în această formă a ei, întreg conținutul noțiunii pe care o definește, numita definiție este totuși justă, obiecțiunile împotriva ei neputându-se deocamdată înțemeia decât pe considerația implicită că arta ar fi prin definiție superioară și mai perfectă decât realitatea; ne-am străduit să dovedim netemeinicia obiectivă a acestei ipoteze, evidențiind apoi suportul ei subiectiv. Să vedem acum dacă pot fi valabile, atunci când sunt îndreptate împotriva concepției noastre, celelalte obiecțiuni aduse teoriei imitării.

„Dată fiind imposibilitatea unui succes deplin al imitării naturii, n'ar mai rămâne decât desfătările pline de suficiență o-

ferite de succesul relativ al acestui hocus-pocus; dar și această deșițare devine cu atât mai rece cu cât este mai mare asemănarea exterioară a copiei cu originalul, urmând chiar saturația sau desgustul. Există portrete care seamănă cu originalul, precum se spune, până la desgust. Excelenta imitare a cântecului privighetorii devine plictisitoare și respingătoare, de îndată ce aflăm că de fapt nu ascultăm trilurile unei privighetori, ci o simplă imitație executată de o persoană iscusită, și aceasta pentru că suntem în drept să-i pretindem alt gen de muzică unui om. Asemenea scamatorii constând într'o iscusită imitare a naturii pot fi comparate cu arta măscăriciului ce arunca fără greș boabe de linte printr'o gaură de mărimea acestora și pe care Alexandru cel Mare l-a premiat cu o medimnă⁴⁹ de linte".

Sunt foarte juste aceste observații, deși ele se referă numai la reproducerea inutilă și stupidă a unui conținut ce nu merită nicio atenție sau a unui exterior găunos, fără conținut. (Câte preamărite opere de artă nu sunt vizate de această amară ironie, atât de bine meritată!) Numai conținutul demn de atenția unui om ce cugetă, poate fi în stare să izbăvească arta de reproșul ce i se aduce, în sensul că ea n'ar constitui decât un amuzament deșert, precum se și întâmplă să fie, într'adevăr, extrem de des: o formă artistică nu va feri de dispreț sau de un zâmbet compătimitor acea operă de artă ce nu va fi în stare să dea un răspuns prin semnificația conținutului ei la întrebarea: „merită oare osteneală asemenea fleacuri?" Lucrurile inutile n'au dreptul să fie apreciate. „Omul este propriul său scop"; faptele lui, însă, trebuie să-și constituie un scop din satisfacerea trebuințelor omului, ele neputând avea un scop în sine. Iată de ce o imitație inutilă stârnește un sentiment de desgust cu atât mai puternic, cu cât este mai perfectă asemănarea exterioară: „pentru ce s'a cheltuit atâta timp și muncă?", ne gândim noi, „și ce păcat, că o atare inconsistență a conținutului poate să fie însoțită de o asemenea perfecțiune a tehnicii!" Plictiseala și desgustul, produse de un scamator ce imită cântecul privighetorii, se explică prin însăși observațiile, care însoțesc critica ce i se aduce acestuia: omul care nu înțelege că el trebuie să intoneze cântece potrivite firii sale, iar nu să execute triluri inepte,⁵⁰ este demn de plâns. Cât privește portretele asemănătoare până la desgust, chestiunea trebuie înțeleasă astfel: pentru a respecta originalul orice copie trebuie să redea trăsăturile esențiale ale acestuia; portretul ce nu

redă trăsăturile principale, expresive ale feței, nu este fidel; când, însă, amănuntele sunt redade prea migălos și exact, chipul reprezentat de către pictor pare desfigurat, stupid, mort. — cum să nu fie deci respingător? Dat fiind că deseori se ridică obiecțiuni împotriva așa zisei „reproduceri dagherotipice” a realității, n’ar fi oare mai bine să se spună dintru început că reproducerea, ca oricare altă lucrare omenească, cere pricepere, precum și aptitudinea de a face deosebire între trăsăturile esențiale și cele neesențiale? „O copie moartă”, — iată expresia obișnuită prin care se definesc asemenea lucrări neizbutite; omul însă nu este în stare măcar să copieze exact, dacă inerția mecanismului nu este îndrumată de un rost viu: nici măcar un facsimile⁶¹ nu poate fi făcut cu exactitate atunci când semnificația literelor ce trebuie copiate nu este înțeleasă.

Înainte de a trece la definirea conținutului esențial al artei, înainte de a completa definiția principiului ei formal, pe care am adoptat-o, considerăm că ar fi necesar să expunem câteva considerații mai concrete asupra raportului dintre teoria „reproducerii” și teoria așa zisei „imitări”. Concepția asupra artei pe care o acceptăm, își are obârșia în concepțiile adoptate de esteticienii germani moderni, ea rezultând din aceste concepții în virtutea unui proces dialectic, a cărui orientare este determinată de ideile generale ale științei moderne. Așa dar ea se află, în legătură directă cu două sisteme de idei: pe de o parte cu cel ce domina la începutul acestui veac, pe de altă parte, cu cel promovat în ultimele decenii. Orice altă corelație nu reprezintă decât o simplă asemănare, lipsită de vreo înrăurire genetică. Iar dacă în actuala stare de dezvoltare a științei, concepțiile gânditorilor vechi nu pot avea vreo influență asupra concepțiilor moderne, se poate totuși constata că în multe cazuri, noțiunile moderne seamănă cu cele care circula în veacurile anterioare. Adeseori ele se aseamănă în special cu concepțiile gânditorilor greci. Astfel se prezintă situația și în cazul de față. Definiția principiului formal al artei pe care o acceptăm, seamănă cu concepția care a predominat în lumea greacă, astfel cum o putem găsi la Platon, Aristoteles și, foarte probabil, la Democrit. Termenul lor *μυνησ* corespunde termenului nostru „reproducere”. Și dacă, ulterior acest cuvânt a fost înțeles ca „imitație” (*Nachahmung*), rezultă că traducerea n’a fost exactă, ea restrângând sfera noțiunilor și sugerând ideea unei copieri a formei exterioare, iar nu pe aceea a re-

dării conținutului interior. [Faptul că numita concepție greacă a fost într'adevăr denaturată în ulterioara teorie asupra așa zisei imitări a naturii, este îndeosebi dovedit de critica acestei teorii, pe care am înfățișat-o mai sus. În mod evident autorul critică împărtășește concepția că arta călăuzită fiind de teoria imitării, tinde să înșele printr'o asemănare exterioară, îndemnându-l pe spectator să vadă într'o contrafacere inertă ceva viu, într'un portret — un om adevărat, în mucavaua de pe scena teatrului o priveliște marină sau o dumbravă veritabilă. Altfel criticul n'ar fi spus că: „imitând natura cu mijloacele ei restrânse, arta nu oferă decât o iluzie în locul adevărului, o mască rigidă în locul unei ființe într'adevăr vii"]. Teoria pseudoclasică înțelegea într'adevăr arta ca o contrafacere a realității în vederea înșelării simțurilor. [Nouă nu ni s'ar putea reproșa că i-am fi făcut din acest abuz care n'a fost săvârșit decât în epocile cu gust depravat, un temei de acuzație răsfărânt asupra întregii arte. Analizând defectele artei, n'am pornit dela un punct de vedere analog celui pe care-l susține autorul rândurilor citate, atunci când se referă la anume norme atribuite artei de către o teorie denaturată, și când combate foarte just tendințele false ale acesteia. Ar fi neîntemeiat să i se aducă artei în genere acuzația că se ocupă cu contrafaceri].

Va trebui să completăm acum definiția artei, pe care am formulat-o mai sus, trecând dela examinarea principiului formal al artei la definiția conținutului ei ⁵².

Se spune deobicei că frumosul reprezintă conținutul artei, afirmație prin care, însă se restrânge prea mult sfera artei. Chiar dacă am fi de acord că sublimul și comicul nu sunt decât momente ale frumosului, există totuși o mulțime de opere de artă care nu se vor încadra prin conținutul lor în aceste trei rubrici: frumosul, sublimul, comicul. În pictură, de pildă, nu se încadrează în aceste subdiviziuni: tablourile vieții casnice, în care nu se află zugrăvită nicio față frumoasă sau comică, chipul unui bătrân sau cel al unei bătrâne, care nu se disting printr'o anumită frumusețe a vârstei lor, etc. În muzică va fi și mai greu să distingem subdiviziunile uzuale: trecând marșurile, piesele patetice, etc., în categoria mărețului, încadrând piesele ce respiră dragoste sau veselie în categoria frumosului și descoperind o seamă de cântece comice, ne vor mai rămâne totuși foarte multe bucăți care n'ar putea fi încadrate prin conținutul lor, în afara unei interpretări forțate, în niciunul dintr-aceste genuri; în ce anume categorie

am putea rândui melodiile triste? Nu cumva în categoria sublimului, ca și suferințele? Ori în aceea a frumosului, asemeni reveriilor gingașe? [S'ar putea spune că toate melodiile trebuie să fie frumoase ca formă, însă noi nu ne referim la forma, ci numai la conținutul lor (vom arăta ulterior că frumusețea formei este un atribut necesar al operelor de artă, și vom vedea atunci dacă ea trebuie să fie considerată drept un indiciu caracteristic al artei)]. Dintre toate genurile însă, arta cea mai refractară unei încadrări în privința conținutului în rubricile strâmte ale frumosului ori unei identificări cu momentele frumosului, este poezia. Domeniul poeziei este reprezentat prin întreg domeniul vieții și al naturii, [iar realitatea nu poate fi încadrată în întregime în rubricile frumosului, sublimului și comicului]; punctele de vedere pe care le are poetul asupra vieții și asupra diferitelor ei manifestări sunt tot atât de variate, pe cât sunt și punctele de vedere ale gânditorului asupra acestor fenomene cu caracter divers; iar gânditorul găsește în realitate destule fenomene, ce nu se îngrează în sfera frumosului, sublimului și comicului. Nu orice durere ajunge până la tragism; nu orice bucurie poate fi grațioasă sau comică, [nu toate intențiile și faptele omului sunt comice sau sublime]. Conținutul operelor poetice nu poate fi epuizat de cele trei elemente indicate; ca dovadă evidentă stă faptul că operele poetice nu mai încap în cadrul vechilor subdiviziuni. Astfel, poezia dramatică nu înfățișează numai tragicul sau comicul, fapt dovedit de împrejurarea că, în afara comediei și tragediei, a trebuit să apară și drama. În locul poemei epice, prin excelență sublimă, a apărut romanul, cu nenumăratele sale genuri. Cele mai multe piese lirice din zilele noastre n'ar prea putea găsi în vechile subdiviziuni o titulatură menită să le caracterizeze cuprinsul: pentru așa ceva nici câteva sute de rubrici n'ar fi suficiente, și cu atât mai puțin cele trei pe care le știm, (avem în vedere caracterul conținutului, iar nu forma, care trebuie să fie totdeauna frumoasă).

Am putea soluționa această problemă încurcată în modul cel mai simplu, arătând că sfera artei nu se limitează numai la frumos și la așa zisele lui momente, ea înglobând toate fenomenele din realitate (din natură și din viață), care prezintă interes pentru om în genere, iar nu anume pentru savant; tot ceea ce în viață, prezintă un interes general, — iată conținutul artei. Frumosul, tragicul, comicul nu sunt decât trei elemente, dintre cele mai definite, printre altele o mie care fac viața interesantă,

astfel că pentru a specifica, ar însemna să enumerăm toate sentimentele, toate aspirațiile care pot mișca inima omului. N'ar fi necesar să ne lansăm într'o argumentare mai amănunțită a noțiunii pe care am acceptat-o, privitoare la conținutul artei, deoarece, chiar dacă deobicei estetica ne propune o definiție mai restrânsă a conținutului artei, punctul de vedere, pe care-l adoptăm, predomină în realitate, adică și în creațiunile poezilor și pictorilor, exprimându-se mereu atât în literatură cât și în viață. [Esteticienii, care vor să mărginească la frumos cuprinsul artei, protestează împotriva fixării unor limite mai largi, numai de teamă că, în virtutea definiției: „tot ce în viață prezintă interes pentru un om este conținutul artei”, să nu-i atribuim limite prea instabile, prea subiective acesteia. Este adevărat că atunci chiar când ne-am restrânge observațiile la o anumită epocă, omul manifestă interes pentru obiecte și evenimente foarte diverse; că vom constata mai multă diversitate, dacă vom cerceta omul la diferitele etape ale dezvoltării lui; tot atât de adevărat este însă, și faptul că întreagă această diversitate de obiecte, evenimente, probleme și aspecte ale vieții care prezintă interes pentru om poate constitui deopotrivă și conținutul artei; așa dar în cazul când concepția asupra conținutului artei, pe care am acceptat-o, i-ar fixa acesteia limite nu prea conturate, instabile, atare concepție încă ar rămâne justă; limitele puțin precise ale unui fapt nu contrariază nici unitatea și nici veracitatea lui. O examinare mai riguroasă a raportului dintre artă, pe de o parte, și filosofie, istorie, științele descriptive, pe de altă parte, ar dovedi că și în cazul vastei noastre definiții, conținutul artei poate fi delimitat în raport cu celelalte manifestări înrudite ale spiritului omului, ba chiar într'un mod destul de exact, sau cel puțin tot atât de exact, pe cât erau determinate înainte aceste limite. Ar însemna, însă, să ne lăsăm atrași într'o digresiune prea lungă și nu tocmai necesară, dealtfel, în cazul de față]. Dacă definirea frumosului drept conținut predominant al artei, adică, exprimându-ne mai precis, drept unicul și esențialul ei conținut se consideră necesară, [acest fapt s'ar datori într'o prea mică măsură temerii ca arta să nu-și piardă, altminteri, limitele ei bine determinate și caracterul special al conținutului ei. Credem că] adevăratul motiv constă din faptul că nu s'a făcut încă o distincție destul de clară între frumos ca obiect al artei, și forma frumoasă, ce constituie într'adevăr o calitate necesară oricărei opere de artă. [Într'adevăr, dacă vom înțelege prin noțiunea frumosului deplină

realizare a ideii sau deplina unitate a conținutului și formei, precum se înțelege de obicei, vom avea perfectă dreptate afirmând că frumosul este un atribut necesar oricărei opere de artă. Nu trebuie să scăpăm însă, totodată, din vedere două împrejurări. Prima constă din faptul că] unitatea ideii și imaginii, a conținutului și formei nu este o trăsătură specială prin care arta s'ar deosebi de celelalte ramuri ale activității umane. O acțiune a omului are totdeauna un scop ce constituie fondul ei; după modul în care o acțiune corespunde scopului pe care omul a vrut să-l realizeze, este apreciată însăși valoarea acestei acțiuni; după perfecțiunea execuției este, deci, apreciată orice operă omenească. Atare lege are o generală valabilitate pentru meserii, pentru industrie, pentru activitatea științifică, etc. Totodată se aplică și operelor de artă: artistul (indiferent dacă în mod conștient sau inconștient) tinde să reproducă [un anumit obiect sau un fapt, tinde să reproducă] o anumită latură a vieții; se înțelege de la sine că valoarea operei lui va depinde de modul în care își va fi îndeplinit lucrarea. „Opera de artă tinde spre armonia dintre ideie și imagine” înlocmai ca o operă datorită meșteșugului cizmarului, meșteșugului bijutierului, caligrafiei, artei ingineresti, fermității morale. „Orice lucru trebuie să fie bine executat”, — iată sensul cuvintelor: „armonia dintre ideie și imagine”. Prin urmare, 1) frumosul ca „unitate a ideii și imaginii” nu constituie cătuși de puțin o trăsătură caracteristică a artei, în sensul atribuit acestui cuvânt de esteticieni; 2) „unitatea ideii și imaginii” nu definește decât latura formală a artei, fără să se refere cătuși de puțin la conținutul ei; ea nu indică decât cum trebuie să fie executat un lucru, nu însă ce anume se execută. Am remarcat că, în această propozițiune îi revine o importanță deosebită cuvântului „imaginea”, care ne dovedește că arta nu exprimă ideia prin noțiuni abstracte, ci printr'un fapt individual viu; afirmând că „arta este o reproducere a naturii și a vieții”, susținem implicit că nimic abstract nu se găsește în natură și în viață; totul este [individual] concret; reproducerea trebuie să păstreze, în limita posibilităților, fondul celor ce sunt reproduse; [portretul trebuie să semene cu originalul]; iată de ce o operă de artă trebuie să tindă spre o cât mai completă eliminare a elementelor abstracte, trebuie, în limitele posibilităților, să exprime totul în mod concret, în tablouri vii, în imagini individuale. (Este arta în stare să obțină pe deplin acest lucru? Iată o cu totul altă întrebare. Pictura,

sculptura și muzica pot să-l obțină; cât privește poezia, ea nu totdeauna este în stare și nici nu trebuie totdeauna să se preocupe prea mult de plasticitatea detaliilor; va fi deajuns ca o operă poetică să fie în linii generale plastică; grija excesivă acordată șlefuirii plastice a amănuntelor poate să dăuneze armoniei întregului, conturând prea reliefat părțile acestuia și, ceea ce este și mai important, distrăgând atenția artistului dela esențialele laturi ale operei sale). Frumusețea formală, constând din unitatea ideii și imaginii, nu este numai un atribut al artei (în sensul estetic al cuvântului), ci, în genere, al oricărei lucrări omenești, deosebindu-se în mod fundamental de noțiunea frumosului, considerat ca obiect al artei, ca obiect al dragostei noastre voioase în sfera lumii reale. [Frumosul ca obiect, reprezentat printr-o făptură frumoasă sau un lucru frumos, nu constituie unicul conținut al artei. Pe om nu-l interesează numai cele pline de voie bună, de viață și însuflețită frăgezime; arta nu reproduce, deci numai frumosul]. Confuzia dintre frumusețea formei, considerată ca o calitate necesară operei artistice, și frumosul, considerat ca unul dintre multiplele obiecte ale artei, a constituit una din cauzele tristelor abuzuri făcute în artă. „Frumosul este obiectul artei”, adică frumosul cu orice preț, ceea ce înseamnă că arta n'ar avea alt conținut. Care sunt, însă, lucrurile cele mai frumoase din lume? În viața omului, frumusețea și dragostea; în natură, ar fi greu să decidem care anume, atât de multe lucruri frumoase există: [și câmpiile înfloritoare, și seninătatea cerului, și primăvara și copacii ce se apleacă sub povara roadelor, și holdele aurite]. Ar trebui prin urmare ca toate creațiunile poetice să fie înțesate, în mod oportun și inoportun, cu descrieri ale naturii: cu cât vor fi mai multe asemenea descrieri, cu atât mai multe frumuseți ar trebui să conțină opera noastră. Frumusețea și dragostea sunt însă și mai frumoase, și iată că (în majoritatea cazurilor în mod absolut inoportun) pe primul plan al dramei, nuvelei, romanului, etc., se ivește dragostea, [rolurile principale fiind deținute în mod necesar când de un tânăr frumos, când de o fată frumoasă, sau și mai bine de o pereche de îndrăgostiți frumoși]. Digresiunile inoportune asupra frumuseților naturii încă nu sunt chiar atât de dăunătoare unei opere artistice: ele ar putea fi lăsate la o parte, întrucât sunt alipite în mod superficial; ce este de făcut, însă cu intriga de dragoste, [cu perechea

alcătuită din cei doi tineri frumoși?] [Aceștia] n'ar mai putea fi eliminați, deoarece [într'un roman, într'o tragedie, dramă, nuvelă, totul este în dependență de ei;] totul se înlănțue în jurul lor prin noduri gordiene, pe care, dacă le-am tăia, s'ar pierde orice sens și legătură. Nu mai vorbim de faptul că perechea îndrăgostită, ce suferă sau triumfă, imprimă miilor de opere o grozavă monotonie, nu mai vorbim nici de faptul că aceste aventuri amoroase și descrieri ale frumuseții uzurpă locul cuvenit unor amănunte esențiale; mai mult încă: deprinderea de a înfățișa mereu dragostea și numai dragostea, îl face pe poet să uite că viața mai are și alte aspecte, pentru care omul în genere manifestă mult mai mult interes; întreaga operă poetică și întreaga viață pe care ea o zugrăvește capătă un colorit sentimental, trandafiriu; în locul unei reprezentări serioase a vieții omenești, operele de artă înfățișează o concepție prea juvenilă (pentru a nu recurge la epitete mai precise) asupra vieții, poetul părând a fi de obicei un om tânăr, chiar foarte tânăr, și istorisirile lui prezentând interes numai pentru persoanele de aceeași vârstă morală sau fiziologică. Acest fapt până la urmă, coboară prestigiul artei în ochii persoanelor care au depășit vârsta fericită a fragedei tinereți; arta le apare ca un amuzament prea dulceag pentru persoanele mature și nu chiar lipsit de primejdii pentru tineret. Nu intenționăm câtuși de puțin să-i interzicem poetului de a mai descrie dragostea; estetica, însă, trebuie să-i pretindă poetului ca să nu mai descrie dragostea, decât atunci când ea constituie, în mod anume, tema unei opere: de ce ar sta pe primul plan dragostea din moment ce, nu ea, ci alte aspecte ale vieții constituie tema numitei opere? Ce rost are, de pildă, să stea dragostea pe primul plan în romanele care înfățișează, propriu zis, modul de viață al unui anumit popor într'o epocă anumită sau modul de viață al unor anumite clase ale popoului? Și în istorie, și în psihologie, și în lucrările de etnografie se vorbește despre dragoste, numai în mod oportun însă, precum sunt tratate și toate celelalte lucruri. Romanele istorice ale lui Walter Scott sunt întemeiate pe aventuri amoroase, de ce oare? Fusesse oare dragostea principala îndeletnicire a societății și principala forță motrice a evenimentelor în epocile descrise de ele? „Romanele lui Walter Scott, însă, s'au învechit“. Tot astfel, în mod oportun și inoportun, abundă acest sentiment și în romanele din viața țărănească ale lui Dickens și ale lui Georges Sand; or,

În viața sătească, dragostea are un rol cu totul redus. „Să nu scrieți decât despre ceea ce doriți să scriți”, — iată o regulă pe care rareori se decid poeții s'o respecte⁵³. Dragostea implicată în mod oportun și înoportun este primul prejudiciu de care suferă arta, datorită concepției că „frumosul reprezintă conținutul artei”; al doilea prejudiciu, strâns legat de cel dintâi, este artificialitatea⁵⁴. În vremurile noastre Racine și Madame Deshoulières⁵⁵ sunt ironizați; nu știu însă dacă arta modernă a pășit mult mai departe decât acești autori în direcția simplității și naturaleței motivelor ce stau la baza acțiunilor, sau dacă a renunțat mai mult decât aceștia la artificialitatea modului de a vorbi; divizarea personagiilor în eroi și în răufăcători până în zilele noastre încă mai prezintă valabilitate pentru operele de genul patetic; cât de coerent, de cursiv și de elocvent se exprimă atari personaje! Monoloagele și conversațiile din romanele moderne sunt cu puțin inferioare monoloagelor din tragediile clasice: „într-o operă de artă totul trebuie să fie investmântat într-o formă frumoasă”, — prin urmare ne sunt oferite planuri de acțiune foarte adânc chibzuite, astfel cum nu-și alcătuiesc aproape niciodată oamenii în viața reală; iar dacă personagiul zugrăvit va comite cumva vreun act instinctiv, nechibzuit, autorul va socoti necesar să-i găsească o justificare, decurgând din însăși esența caracterului propriu acestui personaj; pe de altă parte se arată nemulțumiți atunci când descoperă că „acțiunea nu e motivată”, ca și cum aceasta s'ar motiva totdeauna prin caracterul individual, și nu prin însușirile generale ale sufletului uman sau prin diferitele împrejurări. [Și criticii au la rândul lor dreptate. Înfațișând un caracter adus în mod artificial la o expresie integrală, poetul nu va mai avea dreptul să lărgască limitele acestuia, susținând: „reprezintă un sgârcit egoist, căruia îi place, totuși, uneori, în anume împrejurări să strălucească” sau „reprezintă un tânăr însuflețit de sentimente sublime, care simte totodată necesitatea de a iubi cu pasiune”; pornind de aci poetul începe să înșire toate resorturile ce-l mișcă pe acest om, dându-i prilej să devină inconsecvent, prin manifestarea de noi aspecte sufletești mereu altele]. „Frumusețea pretinde caractere integrale”; — și atunci în locul unor personaje vii și felurite, în ciuda caracterului lor tipic, arta ne oferă statui imobile. „Frumusețea unei opere de artă pretinde dialoguri adecvate”; — și atunci, în locul unei conversații vii, ni se oferă convorbiri artificiale, în care cei ce se întrețin își manifestă, vrând, nevrând,

caracterul [în timp ce, în realitate, în decursul conversațiilor se evidențiază de obicei latura exterioară a omului, modul lui de a vorbi, și nu ceea ce se află ascuns în inima lui]. De aci rezultă monotonia operelor poetice: oamenii sunt confecționați cu toții după un același calapod, iar evenimentele se desfășoară după rețete cunoscute, astfel că dela primele pagini se poate întrezări ce anume va urma ba încă și cum anume. Să ne întoarcem, însă, la problema menirii esențiale a artei.

Toate operele de artă au ca menire generală în primul rând, precum am spus, reproducerea fenomenelor vieții reale care prezintă interes pentru om. Prin viața reală nu înțelegem, desigur, numai raporturile dintre om și lucrurile sau ființele lumii obiective, ci și viața interioară a omului; câteodată omul trăiește în iluzii, în care caz iluziile prezintă pentru el (într-o măsură oarecare și pentru un timp oarecare) o semnificație oarecum obiectivă; mai adesea, însă, omul trăiește în lumea sentimentelor sale: aceste stări de spirit, [ce deasemenea fac parte din domeniul vieții omului], sunt și ele reproduse de artă dacă ating nivelul necesar pentru a fi interesante. Am amintit de toate acestea ⁵⁶ pentru a arăta că definiția noastră înglobează și conținutul fantastic al artei.

Am arătat, însă, în cele de mai sus că, în afara menirii de a reproduce, arta mai are și o altă menire, aceea de a explica viața; într-o anumită măsură acest lucru este accesibil tuturor genurilor de artă; ajunge adesea doar să se atragă atenția asupra unui obiect (precum și procedează de obicei arta), pentru ca semnificația lui să iasă în evidență sau viața să fie pricepută mai bine [decât era pricepută mai înainte ca arta să fi accentuat unele laturi ale ei]. În acest sens arta nu se deosebește prin nimic de istorisirea unui lucru; deosebirea nu constă decât din faptul că arta își atinge scopul mai sigur decât o simplă istorisire, și cu atât mai mult decât o istorisire științifică: putem cunoaște mult mai ușor un obiect păstrând formele vieții, manifestăm mult mai repede interes pentru el, decât atunci când găsim numai o descriere seacă a lui. Romanele lui Cooper au făcut cunosculă societății viața sălbaticilor mai mult decât istorisirile etnografice și considerațiile referitoare la importanța unui studiu asupra modului lor de viață. Iar dacă toate genurile de artă sunt în stare să prezinte [noi laturi ale vieții], noi obiecte interesante, în mod necesar opera poetică va desvălui totdeauna, în chip pronunțat, și cu claritate, trăsăturile esențiale ale acestor obiecte.

Pictura reproduce obiectul cu toate detaliile, sculptura la fel; poezia nefiind în stare să îmbrățișeze prea multe amănunte și omițând, în mod necesar, foarte multe lucruri, ne concentrează atenția asupra trăsăturilor pe care le-a reținut; acest fapt este considerat ca un avantaj al tablourilor poetice în comparație cu realitatea. În același mod, însă, se comportă și fiecare cuvânt separat față de obiectul său: dintr'un cuvânt (într'o noțiune) sunt deopotrivă omise toate trăsăturile întâmplătoare ale unui obiect, rămânând doar cele esențiale; pentru cineva lipsit de experiență, cuvântul poate astfel deveni mai clar decât însuși obiectul; atare clarificare nu este însă decât o atenuare. [A fost un timp când „prescurtările” (epitomele) erau preferate înseși operelor, de ce, dar, să nu preamărim și noi poezia pentru faptul că, omițând tot ceea ce nu este esențial ne înfățișează într'o schiță sumară esențialul, din moment ce chiar urmașii vestiților romani îl considerau pe Justinian ⁵⁷ mai bun decât Trog Pompei, iar pe Eutropiu ⁵⁹ mai bun decât toți istoricii?] Nu negăm utilitatea relativă a compendiilor; dar nici nu credem că „Istoria rusă” a lui Tappe, foarte folositoare pentru copii, este mai bună decât „Istoria” lui Caramzin, din care a fost extrasă. Un obiect sau un eveniment poate deveni mai inteligibil într'o operă poetică decât cum este în realitate; nu-i atribuim, însă, unei atari reprezentări decât meritul unei indicații vii și clare asupra realității, iar nu o semnificație de sine stătătoare, ce ar putea rivaliza cu plenitudinea vieții reale. Trebuie să adăugăm că orice istorisire prozaică procedează ca și poezia. [Nu sunt redată prin cuvinte decât detaliile esențiale, întrucât plenitudinea tabloului nu poate fi epuizată decât într'o pictură, și nu prin cuvinte; mersul succesiv al evenimentelor, în toate amănuntele, ar putea să fie înfățișat numai printr'un șir de tablouri, iar nu într'o carte de istorie sau într'un roman]. Concentrarea trăsăturilor esențiale nu constituie o particularitate a poeziei, ci o proprietate generală a vorbirii raționale ⁵⁹.

Arta are menirea esențială de a reproduce diferitele lucruri ce prezintă interes pentru un om în realitate, [de a reproduce orice lucru la care se gândește omul, și din cauza căruia se bucură sau se întristează]. Interesându-se însă de fenomenele vieții, omul nu poate, [vrând-nevrând], conștient sau inconștient, să nu-și exprime aprecierile sale; poetul sau artistul, neputând înceta de a fi un om în genere, [și nu numai un artist abstract], nu este în stare chiar dacă ar vrea, să renunțe la aprecierea fenomenelor

descrie; iar această apreciere în mod necesar se va manifesta în creațiile lui, — iată deci o nouă menire a operelor de artă, datorită căreia arta se încadrează în categoria activităților morale ale omului. Există oameni, care apreciază fenomenele vieții manifestând predilecție pentru anumite laturi ale acesteia și evitându-le pe celelalte; asemenea oameni au o activitate intelectuală slabă⁶⁰; atunci când un om de atare speță este poet sau pictor, operele sale n'au o altă semnificație, decât aceea de a fi reprodus laturile vieții agreeate de el. [Aprecierile lui nemotivate în mod vădit nu-și pot găsi loc într'o operă de artă; chiar dacă artistul ar vrea să le exprime, valoarea lor ar fi nulă, întrucât ele n'ar reprezenta decât niște locuri comune]. Când, însă, un om, cu o activitate intelectuală stimulată de probleme izvorâte din observarea vieții, este înzestrat cu talent artistic, în opera lui se va manifesta, în mod conștient sau inconștient, tendința de a pronunța aprecieri vii asupra fenomenelor ce-l interesează pe el, (ca și pe contemporanii lui, întrucât omul care cugetă nu este în stare să gândească la chestiuni de nimic, care nu prezintă interes pentru nimeni altul în afara lui), precum și tendința de a formula sau rezolva problemele pe care viața le prezintă omului obișnuit să reflecteze; operele lui vor fi, ca să ne exprimăm astfel, compoziții asupra unor teme oferite de însuși mersul vieții. [Intr'un cuvânt, există opere de artă ce reproduc pur și simplu acele fenomene ale vieții pentru care manifestă interes omul și există și alte opere, în care aceste tablouri sunt însuflețite de o anumită idee]. Asemenea tendință își poate găsi expresie în toate genurile artei (în pictură, de pildă, putem aminti caricaturile lui Hogarth)⁶¹; ea se dezvoltă, însă, mai ales în operele poetice care au deplina posibilitate de a exprima anumite idei. Artistul devine în acest caz⁶² un gânditor, iar opera sa rămânând în domeniul artei, capătă o semnificație științifică. Se înțelege dela sine, că în acest sens, operele de artă nu-și găsesc nimic corespunzător în realitate, însă numai în privința formei⁶³; cât privește conținutul, problemele înseși pe care le pune sau le rezolvă arta, se găsesc deopotrivă și în viața reală, însă fără premeditare, fără arriere pensée. Să presupunem că într'o operă de artă se află dezvoltată următoarea idee: „abătându-se numai vremelnic dela o cale dreaptă, o fire puternică nu va aluneca pe calea pierzaniei”, sau: „o extremă o provoacă pe cealaltă”; sau se află zugrăvită o discordanță a omului cu sine însuși, sau, dacă doriți, lupta din-

tre pasiune și aspirațiile înălțătoare (indicăm aci diferitele idei fundamentale pe care le-am putut descoperi în „Faust”); oare în viața reală nu se prezintă cazuri ce se conturează pe teme similare? Nu rezultă oare, din observarea vieții, o profundă înțelepciune? [Și oare întreaga știință nu este dedusă din observarea vieții?] Nu reprezintă, oare, știința o simplă abstractizare a vieții, o reducere a vieții la anumite formule? Tot ceea ce se află exprimat în știință și artă, se găsește și în viață și încă în chipul cel mai deplin, cel mai desăvârșit, cu toate amănuntele vii, care de obicei conțin tocmai adevăratul sens al lucrurilor, și care adesea nu sunt înțelese de știință și artă, ba încă — și mai adesea — nici măcar nu pot fi percepute de acestea; totul este just în viața reală, nu există scăpări din vedere, nu există acea unilaterală și îngustă perspectivă din pricina căreia orice operă umană are de suferit; ca exemplu, ca știință, viața este [superioară], mai amplă, mai echitabilă, chiar mai artistică decât toate creațiunile savanților și poezilor. [Trebuie să repetăm însă ceea ce am susținut mai sus; viața este plină de surprize], viața nu se gândește să ne explice fenomenele ei, n'are grijă să deducă [din ele sentințe morale și] axiome [psihologice]; operele de știință și de artă fac acest lucru; deducțiile, ce-i drept, sunt incomplete, ideile sunt unilaterale în comparație cu ceea ce prezintă viața; ele au fost însă extrase spre folosința noastră, de oameni geniali, [gânditori profunzi, — și dacă am încerca să studiem viața] fără ajutorul lor, deducțiile noastre ar fi și mai unilaterale, și mai sărace. Știința și arta (poezia) sunt un „Handbuch” pentru cel ce începe să studieze viața; ele au menirea de a da o pregătire necesară în vederea lecturii nemijlocite a izvoarelor, servind apoi, din timp în timp, pentru consulfare. Știința nu caută să ascundă acest lucru; nu se gândesc să-l ascundă nici poezii, în observațiile fugitive pe care le fac asupra esenței operelor proprii; estetica rămâne singura care continuă să afirme că arta este superioară vieții și realității.

Rezumând cele spuse, dobândim următoarea concepție asupra artei: arta are menirea esențială de a reproduce tot ceea ce prezintă interes pentru om în viață; foarte adesea, mai ales în operele poetice, apare totodată, pe primul plan și explicarea adusă vieții împreună cu aprecieri asupra fenomenelor acesteia. Artă se află absolut în aceeași situație față de curentul vieții, ca și istoria; deosebirea existentă între ele, din punctul de vedere al conținutului, constă doar din faptul că istoria are ca obiect viața

omenirii, pe când arta, — viața omului, istoria reconstitue viața socială, iar arta, — viața individuală. Prima misiune a istoriei este aceea de a reproduce viața; a doua, pe care n'o aduc la îndeplinire toți istoricii, este aceea de a interpreta viața; nescotind cea de a doua misiune, istoricul rămâne un simplu cronicar, opera lui neconstituind decât un material documentar pentru istoricul veritabil, sau o lectură menită să satisfacă întrucâtva curiozitatea; asumându-și, însă, cea de-a doua misiune, istoricul devine un gânditor, opera lui căpătând, astfel o valoare științifică. Același lucru trebuie să fie întocmai spus și în privința artei. Istoria nu se gândește să rivalizeze cu viața istorică reală, ea recunoaște că tablourile zugrăvite de ea sunt palide, incomplete, mai mult sau mai puțin inexacte sau, cel puțin, unilaterale. La rândul ei estetica trebuie să recunoască și ea că arta, întocmai ca și istoria și pentru aceleași motive, nu trebuie nici măcar să încerce a se compara cu realitatea, și cu atât mai puțin să încerce a o depăși în domeniul frumosului.

Cum rămâne însă cu fantazia creatoare, în cazul unei asemenea concepții asupra artei? Ce rol trebuie, deci, să i se atribue fantaziei? Nu ne vom opri asupra motivelor ce îndreptățesc fantazia să modifice, în artă, cele văzute și auzite de poet. Acest lucru devine evident dacă ne gândim la scopul creațiunii poetice, care este cel de a reproduce cu fidelitate o anumită latură a vieții, iar nu un caz individual; să vedem numai din ce constă necesitatea unei intervenții a fantaziei, considerând aptitudinea ei de a transforma (prin intermediul unor combinații) cele percepute prin simțuri și de a crea ceva nou ca formă. Să presupunem că poetul desprinde din experiența propriei sale vieți o întâmplare, pe care o cunoaște pe deplin (ceea ce nu se întâmplă adeseori; multe amănunte rămân de obicei puțin cunoscute, ele trebuind să fie completate prin gândire, pentru ca povestirea să capete coerență); să presupunem deasemenea că întâmplarea ce a fost aleasă este cu desăvârșire conturată din punct de vedere artistic, așa încât simpla ei istorisire ar constitui pe de-a-întregul o operă de artă, — luăm, adică, un caz în care intervenția fantaziei ce combină pare să fie cel mai puțin necesară. Oricât de bună memorie ar avea poetul, ea nu va fi în stare să rețină toate amănuntele, mai ales pe acelea care n'au prezentat în esență, nicio însemnătate pentru numita întâmplare, [sau n'au avut nicio influență asupra mersului evenimentelor]; multe dintre ele sunt, însă, necesare plenitudinii artistice a narațiunii, ele tre-

buind să fie detașate din alte scene rămase în memoria poetului (de pildă, dialogurile, descrierea locurilor etc.); completarea evenimentului cu aceste amănunte, ce-i drept, nu-l modifică încă, așa încât deosebirea dintre narațiunea artistică și evenimentul redat nu este deocamdată decât o deosebire de formă. Intervenția fantaziei nu se mărginește însă la atâta. Întâmplarea [aleasă de poet fusese] în realitate împletită cu alte evenimente, printr'o înlănțuire exterioară doar, fără vreo legătură în fond; procedând la separarea evenimentului, pe care l-am ales, de alte întâmplări și episoade inutile, vom constata că această separare dă naștere unor noi goluri în plenitudinea vitală a narațiunii, [pe lângă acelea ce fuseseră produse prin fragilitatea memoriei noastre], — așa că poetul va trebui să facă noi completări. Și nu numai atât: separarea nu numai că răpește multor momente ale evenimentului plenitudinea vitală, dar schimbă adesea și caracterul lor, așa încât, în numita narațiune, faptul nu va mai apare înlăuntru cum s'a întâmplat în realitate, sau, pentru a-i păstra esența, poetul va fi nevoit să modifice multe amănunte, care nu-și păstrează semnificația autentică dobândită în cadrul unui eveniment, decât în condițiunile reale ale acestuia, atari condițiuni fiind înlăturate prin intervenția izolatoare a povestirii. [Intr'un cuvânt, reproducerea fidelă a vieții în artă și mai ales în opera poetică nu însemnează o simplă transcriere]. Precum vedem, cercul de activitate înlăuntru al căruia se exercită forțele creatoare ale poetului se lasă foarte puțin stingherit de noțiunile noastre asupra esenței artei.⁶⁴ Tema studiului nostru este însă, arta privită ca operă⁶⁵ obiectivă, și nu ca activitate subiectivă a poetului⁶⁶; ar fi, în consecință, inoportun să începem a înșira diferitele atitudini ale poetului față de materialul operei sale: am arătat una dintre aceste atitudini ce favorizează în cea mai mică măsură independența poetului, și am putut constata că, în conformitate cu concepția noastră asupra esenței artei, artistul nu-și pierde nici în această situație caracterul esențial, inerent nu poetului sau artistului în special ci, în genere, omului și întregii sale activități, anume dreptul și calitatea umană esențială de a privi realitatea obiectivă ca un material, ca un câmp de activitate, pe care urmează, folosindu-l, să și-l supună. Mai vast încă, este cercul de intervenție al fantaziei ce combină, [modifică], în alte împrejurări: atunci când, de pildă, poetul nu cunoaște prea bine amănuntele evenimentului sau cunoaște evenimentul (precum și personagiile) numai din povesti-

rile altora, totdeauna unilaterale, inexacte ori incomplete din punct de vedere artistic sau cel puțin din punctul de vedere personal al poetului, [(...în asemenea situație aflându-se artistul în genere, anume atunci când el n'are în fața ochilor realitatea pe care o reproduce); fantazia capătă un spațiu necesar și mai vast, atunci când poetul creează sub influența unei anumite orientări, a unei anumite idei: în aceste cazuri el trebuie să modifice și să combine și mai mult]. Necesitatea de a modifica și combina nu rezultă, însă, din faptul că viața reală n'ar prezenta (încă sub un aspect mult superior) fenomenele pe care poetul sau artistul vrea să le înfățișeze, ci din faptul că tabloul vieții reale aparține unei sfere de existență diferită de cea a vieții reale; deosebirea ia naștere din împrejurarea ce face ca poetul să nu dispună de mijloacele de care dispune viața reală. Cu prilejul transpunerii unei opere pentru pian, cea mai mare și cea mai bună parte a amănuntelor și efectelor se pierde, o seamă de posibilități ale vocii umane sau ale orchestrei nu pot fi în niciun chip transmise unui lamentabil instrument neînsuflețit ce trebuie să reproducă opera în limitele propriilor lui posibilități; din acest motiv, cu prilejul transpunerii unei opere, o seamă de lucruri trebuie să fie refăcute, iar altele completate, nu însă în speranța că opera va părea mai desăvârșită, decât în forma ei inițială, ci pentru a se compensa măcar parțial inevitabilele prejudicii cauzate lucrării cu prilejul numitei transpuneri; nu pentru că cel ce aranjează opera ar putea fi capabil să îndrepte greșelile compozitorului, ci, pur și simplu pentru că el nu dispune de mijloacele pe care le-a avut la îndemână compozitorul. O și mai mare deosebire există între mijloacele vieții reale și cele de care dispune poetul. Traducătorul unei opere poetice este nevoit să prefacă în oarecare măsură lucrarea pe care o traduce; cum s'ar putea, deci, să nu existe necesitatea unei prefaceri atunci când un eveniment este transpus din limba vieții în limba sărăcăcioasă, palidă și moartă, a poeziei?



Apologia realității în comparație cu fantazia, tendința de a dovedi că operele de artă nu sunt în niciun chip în stare să reziste unei comparații cu realitatea vie,⁶⁷ iată fondul tuturor acestor considerații. Vorbind însă despre artă, precum vorbește autorul, nu înseamnă oare să înjosim arta? Da, dacă a arăta că arta este inferioară vieții reale în privința perfecțiunii ope-

relor ei [dacă a protesta împotriva elogiilor exagerate aduse artei, a dovedi că panegiriștii artei îi atribuie mai mult decât permite dreptatea să i se acorde], dacă toate acestea ar însemna să înjosim arta. Ridicându-ne, însă, împotriva panegiriștilor nu înseamnă că ponegrim. Știința nu crede că este superioară realității; acest fapt nu constituie o rușine pentru ea. Nici arta nu trebuie să creadă că ar fi superioară realității, pentru că, prin aceasta, nu-și creează o situație înjositoare. Știința nu se sfiește să afirme că scopul său este cel de a pricepe și explica realitatea, pentru că apoi să utilizeze aceste explicații spre binele omului; să nu se sfiască, deci, nici arta de a-și recunoaște scopul: anume cel de a sluji ca o compensație în cazul când omul este lipsit, datorită împrejurărilor, de deplina desfătare estetică pe care i-o poate aduce realitatea, adică cel de a reproduce, în limitele posibilităților, această realitate prețioasă și a o explica spre binele omului.

Să se mulțumească, deci, arta cu înalta și măreața ei menire: aceea de a suplini, în oarecare măsură, realitatea atunci când aceasta lipsește și de a constitui un manual care să-i slujească omului drept călăuză în viață.

Realitatea este superioară iluziei și semnificația reală este superioară pretențiilor fantaziei.

Autorul și-a fixat sarcina de a cerceta, din punct de vedere estetic, raporturile dintre operele de artă și fenomenele vieții, de a examina cât de justă este opinia predominantă, ce afirmă că adevăratul frumos, considerat drept conținut esențial al operelor de artă, n'ar exista în realitatea obiectivă, el nefiind realizat decât prin artă. Ori de această problemă sunt indisolubil legate problemele referitoare la esența frumosului și la conținutul artei. Cercetând ce este în esență frumosul, autorul a ajuns la convingerea că frumosul este viața însăși. După ce am ajuns la atare concluzie, a trebuit să luăm în cercetare noțiunile sublimului și tragicului, care, în conformitate cu definiția obișnuită a frumosului, sunt considerate ca momente ale acestuia,⁶⁸ și a fost necesar să admitem că sublimul și frumosul nu sunt obiecte interdependente ale artei⁶⁹. Am căpătat astfel un însemnat ajutor în vederea soluționării problemei referitoare la conținutul artei. Iar dacă frumosul este viața,⁷⁰ problema raportului dintre frumosul din artă și frumosul din realitate din punct de vedere estetic se rezolvă dela sine. Ajungând la concluzia că arta nu poate avea ca obârșie faptul că omul ar fi nemulțumit cu fru-

mosul din realitate, ar trebui să cercetăm ce tendințe anume dau naștere artei și care este adevărata ei formație. Iată principalele concluzii la care am ajuns prin această cercetare:

1) Definiția frumosului: „frumosul este deplina manifestare a ideii generale într'un fenomen individual” nu rezistă criticii, fiind prea vastă, constituind, de fapt, definiția tendinței formale a oricărei activități omenești.

2) Considerăm drept adevărată, următoarea definiție a frumosului: „frumosul este viața însăși”; frumoasă îi apare omului ființa în care descoperă viața, așa cum o pricepe el; frumos este obiectul ce-i amintește omului viața.

3) Frumosul acesta obiectiv, sau frumosul în esență, trebuie să fie deosebit de perfecțiunea formei, ce constă din unitatea ideii și a formei sau din faptul că obiectul corespunde pe deplin menirii sale.⁷¹

4) Sublimul nu acționează nicidecum asupra omului, trezind ideia absolutului; el nu trezește, aproape niciodată, atare ideie.

5) Sublime se înfățișează omului cele ce depășesc cu mult, prin dimensiuni, obiectele sau, prin forță, fenomenele, cu care sunt comparate.

6) Tragicul n'are o legătură de fond cu ideia soartei sau cu aceea a necesității. În viața reală tragicul este în mare parte, întâmplător, el nu rezultă din esența momentelor premergătoare. Forma necesității, în care se află învăluit de artă, sau, este consecința unui principiu îndeobște respectat în operele de artă: „desnodământul trebuie să rezulte din intrigă”, sau, pe de altă parte, reprezintă înclinarea inoportună a poetului în fața ideii soartei.

7) Tragicul, după concepțiile culturii europene moderne, însemnează „groaznicul din viața omului”.

8) Sublimul (și un moment al lui, tragicul) nu constituie o varietate a frumosului; noțiunile sublimului și frumosului sunt absolut diferite între ele; nu există între ele nici legătură intrinsecă, nici contradicție intrinsecă.

9) Realitatea nu este doar mai vie, ci și mai desăvârșită decât fantazia. Imaginile fantaziei nu sunt decât o palidă contracfacere și aproape totdeauna nereușită a realității.

10) Frumosul din realitatea obiectivă este perfect frumos.

11) Frumosul din realitatea obiectivă oferă absolută satisfacție omului.

12) Artă nu-și are câtuși de puțin obârșia în necesitatea pe

care ar simți-o omul de a îndrepta neajunsurile frumosului din realitate.

13) Creațiunile de artă sunt inferioare frumosului din realitate, nu numai pentru că impresia pe care o produce realitatea este mai vie decât impresia pe care o produc creațiunile de artă: creațiunile de artă sunt și din punct de vedere estetic inferioare frumosului (precum sunt inferioare și sublimului, tragicului, comicului) din realitate.

14) Domeniul artei nu se limitează numai la domeniul frumosului în sensul estetic al cuvântului, al frumosului existent prin esența sa vie și nu numai prin perfecțiunea formei: arta re-produce tot ceea ce prezintă interes pentru om în viață.

15) Perfecțiunea formei (unitatea ideii și formei) nu constituie trăsătura caracteristică a artei în sensul estetic al cuvântului (în sensul artelor frumoase); frumosul ca unitate a ideii și imaginii sau ca deplină realizare a ideii constituie, deopotrivă, ținta către care tinde arta în sensul cel mai vast al cuvântului, sau „iscusința” artistică și ținta oricărei activități practice a omului.

16) Necesitatea ce dă naștere artei în sensul estetic al cuvântului (artele frumoase) se evidențiază cu deosebire în pictura portretelor. Un portret nu este pictat pentru că trăsăturile omului viu nu ne-ar mulțumi, ci pentru a ne putea aminti, cu ajutorul lui, omul viu, atunci când acesta nu se va găsi în fața noastră și, totodată, pentru ca persoanele care n’au avut ocazia să cunoască pe acest om să-și poată face o idee în privința lui. Artă nu urmărește decât să ne reamintească prin reproducerile ei cele ce prezintă interes pentru noi în viață, tinzând, într-o oarecare măsură, să ne familiarizeze, pe de altă parte, cu aspectele interesante ale vieții, pe care n’am avut prilejul să le trăim sau să le observăm în realitate.

17) Reproducerea vieții constituie semnul caracteristic general al artei, esența ei; operele de artă mai au, adesea, și o altă menire, anume aceea de a explica viața; după cum, tot adesea au și menirea de a aprecia fenomenele vieții ⁷².

ARTA ȘI REALITATEA DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC

N. CERNAȘEVSKI
St. Petersburg 1855 ⁷³

Sistemele din care s'au dezvoltat ideile estetice până în ultimul timp predominante au cedat locul, în prezent altor concepții asupra lumii și vieții umane, mai puțin ademenitoare, poate, pentru fantazie, dar mai corespunzătoare deducțiilor ⁷⁴ la care ajunge o cercetare riguroasă, lipsită de idei preconcepute a faptelor, așa cum se află ele în actualul stadiu de dezvoltare al științelor naturale, istorice și morale. Autorul cărții pe care o examinăm este de părere că în virtutea strânsei dependențe în care se află estetica față de concepțiile noastre generale asupra naturii și omului, odată cu modificarea acestor concepții trebuie să sufere modificări și teoria artei. Nu ne asumăm sarcina de a decide cât de justă este propria lui teorie, pe care o propune în schimbul celei anterioare, deoarece timpul va avea grijă să soluționeze această problemă; însuși domnul Cernășevski recunoaște că „expunerea lui poate să prezinte lipsă de plenitudine, insuficiențe sau unilateralitate”; suntem însă datori să recunoaștem că, într'adevăr, convingerile estetice predominante pierzându-și, datorită investigațiilor analitice moderne, temeliile metafizice pe care se înălțaseră cu atâta încredere în sine, la sfârșitul secolului trecut și la începutul veacului actual, trebuie sau să-și caute alte fundamente, sau să cedeze locul altor concepții, în cazul

când nu vor fi din nou confirmate printr'o riguroasă analiză. Autorul este absolut convins că teoria artei trebuie să capete un alt aspect ⁷⁵, — și suntem gata să admitem că așa se va și întâmpla, dat fiind că ar fi greu să reziste o anumită parte a unui edificiu filosofic general, atunci când acesta este transformat din temelii. În ce sens trebuie, dar, să se modifice teoria artei? „Considerație pentru viața reală, neîncredere în ipotezele apriorice, chiar dacă acestea ar fi plăcute fantaziei, — iată caracterul tendințelor ce domină astăzi în știință”, susține autorul, fiind de părere că „și convingerile noastre estetice trebuie să fie aduse la acest numitor”. Pentru a-și atinge acest scop, el analizează, la început, concepțiile anterioare asupra esenței frumosului, sublimului I (ori, cum îl numește el, mărețului) I, tragicului, concepțiile asupra raportului dintre fantazie și realitate, asupra superiorității artei față de realitate, asupra conținutului și menirii esențiale a artei, sau asupra trebuințelor care dau naștere aspirațiilor omului de a crea opere de artă. Constatând că aceste concepții nu rezistă criticii, el caută să deducă din analiza faptelor noi concepții, mai în concordanță după părerea lui, cu caracterul general al ideilor pe care le susține în vremurile noastre știința. Am spus dela început că nu ne asumăm misiunea de a decide cât de juste sau injuste sunt părerile autorului, mărginindu-ne doar să le expunem, și evidențiind neajunsurile, pe care le-am remarcat îndeosebi. Pentru noi, rușii, literatura și poezia prezintă o importanță — fapt incontestabil — pe care nicăieri altundeva nu o au, așa încât problemele pe care le atinge autorul merită, după părerea noastră, atenția cititorilor.

Dar merită, oare, într'adevăr? Ne permitem să ne îndoim în această privință, deoarece însuși autorul, pe cât se vede, nu pare a fi absolut convins. El consideră necesar să-și justifice astfel alegerea unui atare subiect:

„Trăim în veacul monografiilor, spune dânsul în introducere, astfel încât lucrării de față i s'ar putea aduce învinuirea că este inactuală. De ce însă, autorul și-a ales ca subiect de studiu, o problemă atât de generală, atât de vastă, pe cât este aceea a raportului dintre artă și realitate din punct de vedere estetic? De ce nu și-a ales el cūtare problemă specială, după cum se procedează, îndeobște, azi? „Autorul consideră — urmează el justificându-se, — inutilă o discuție asupra problemelor fundamentale ale științei, atunci când nu există nimic nou și esențial de spus. Atunci, însă, când s'au elaborat suficiente date în vederca unei

concepții noi asupra problemelor de bază ale științei noastre speciale, atari idei fundamentale pot și trebuie să fie exprimate, dacă, în genere, ar mai avea vreun rost să vorbim despre estetică”.

Noi însă avem impresia că autorul n'a priceput destul de clar cum stau lucrurile, sau că vrea să rămână foarte rezervat. Credem că nu zadarnic l-a imitat el pe scriitorul, care a compus pentru operele lui o introducere în genul următor:

„Operele mele sunt boarfe învechite, deoarece azi nu se mai discută despre lucrurile a căror esență am căutat s'o surprind; dat fiind, însă, că multă lume nu poate găsi preocupări intelectuale mai vii, socotesc că publicarea pe care am întreprins-o nu va fi inutilă”.

Dacă s'ar fi decis să ia ca pildă această exemplară sinceritate, domnul Cernâșevski s'ar fi putut exprima astfel în introducerea sa: „Recunosc că faptul de a stăruî pe larg asupra problemelor estetice nu prezintă o necesitate deosebită pentru vremurile noastre, din moment ce aceste probleme ocupă în știință un loc secundar; dat fiind însă, că mulți alții dezvoltă teme cu un conținut intrinsec mult mai înfim, mă consider deplin îndreptățit să alcătuesc o lucrare pe tema esteticii, care prezintă, incontestabil, un oarecare interes pentru gândirea umană”. Ar mai fi putut, deasemenea, să spună: „Există desigur științe mai interesante decât estetica; n'am reușit însă să pătrund în domeniul lor, pe care nici alții nu-l cercetează; „însă în lipsa a ceva mai bun, omul se mulțumește și cu ceva mai puțin bun”. („Arta și realitatea din punct de vedere estetic”). Mulțumiți-vă și dumneavoastră, onorabili cititori cu „Arta și realitatea din punct de vedere estetic”. O asemenea introducere, ar fi fost și sinceră, și admirabilă.

Intr'adevăr, estetica poate să prezinte un oarecare interes pentru gândirea umană. Întrucât rezolvarea problemelor ei depinde de rezolvarea altor chestiuni mai interesante, și sperăm că asupra acestui lucru, vor fi de acord toți cei care cunosc lucrările merituoase din domeniul numitei științe. Domnul Cernâșevski, însă, trece prea fugitiv peste punctele de contact pe care estetica le are cu sistemul general al concepțiilor privitoare la natură și viață. Expunând teoria predominantă a artei, aproape că nici nu amintește de principiile generale, pe care este ea edificată, analizând, frunză cu frunză, numai acea ramură a „pomului cugetării” (urmând exemplul unor gânditori pământenii, folosim această expresie extrasă din „Cuvânt despre mănunchiul lui Igor”),

ce-l preocupă în mod special, fără a ne da lămuriri în privința pomului ce a dat naștere numitei ramuri, deși se știe că asemenea reticențe nu servesc limpezimea unei expunerii. Tot astfel împărtășindu-ne propriile sale concepții estetice, el nu le confirmă decât prin fapte desprinse din domeniul esteticii, fără a expune totodată principiile generale care, aplicate în domeniul esteticii, dau naștere teoriei lui asupra artei, deși, precum însuși susține „nu face decât să aducă problemele estetice la numitorul concepțiilor științifice contemporane asupra vieții și asupra lumii”. După părerea noastră atare lucru constituie un neajuns important, datorită căruia sensul lăuntric al teoriei adoptate poate să li se pară multora obscur, iar ideile pe care le dezvoltă autorul, la rândul lor, pot să pară că i-ar aparține exclusiv acestuia, ceea ce socotim noi, n’ar avea nicio justificare: însuși autorul afirmă că dacă teoria anterioară a artei, pe care o respinge, mai dăinue până în prezent în manualele de estetică, în schimb, „punctul de vedere pe care-l adoptăm se manifestă mereu în literatură și în viață”. El singur spune: „Concepția asupra artei, pe care o acceptăm, își are obârșia în concepțiile adoptate de esteticienii germani moderni, (și combătute de autor), ea rezultând din aceste concepții în virtutea unui proces dialectic, a cărui orientare este determinată de ideile generale ale științei moderne. Ea se află așa dar, în legătură directă cu două sisteme de idei, — pe de o parte, cu cel ce domina la începutul acestui veac, pe de altă parte, cu cel promovat în ultimele (două, adăugăm din partea noastră) decenii”. Ne întrebăm deci, după citatul de mai sus, pentru ce n’au fost expuse, în limita necesității, aceste două sisteme de concepții generale asupra lumii? Este o greșeală de neînțeles pentru toată lumea, în afară doar de autor, și, în orice caz, o greșeală extrem de vizibilă.

Asumându-și rolul de a face un simplu expozeu al teoriei propuse, recenzentul va trebui să îndeplinească el ceea ce ar fi trebuit să facă — și n’a făcut — autorul, întru explicarea ideilor sale.

În ultimul timp deseori se stabilește o deosebire între dorințele, năzuințele și necesitățile, „reale, serioase și autentice” ale omului și cele „aparente, fantastice, inutile, lipsite de însemnătate reală chiar pentru însuși omul care le exprimă, sau își închipue că le are”. Ca pildă a unui om cu foarte dezvoltate năzuințe aparente, fantastice, și de fapt absolut străine pentru el însuși, poate fi indicat excelentul personaj Grușnițchi din „Un

erou al timpurilor noastre". Acest foarte amuzant Grușnițchi năzuește din adânc să simtă ceea ce nu simte deloc, să dobândească rezultate care-i sunt, în fond, cu totul inutile. Vrea să fie rănit, vrea să fie un simplu soldat, vrea să fie nenorocit în dragoste, să fie cuprins de disperare, etc., nu concepe o existență lipsită de atari situații atât de seducătoare pentru el. Dar cât de crunt l-ar fi lovit soarta, dacă ar fi purces să-i îndeplinească dorințele! Grușnițchi ar renunța pentru totdeauna la dragoste, dacă i-ar trece prin gând că o fată oarecare ar putea să nu se îndrăgostească de el. Suferă în taină că încă n'a ajuns ofițer, iar după ce dobândește dorita avansare, de bucurie, își asvârle vechea uniformă cu care doar în aparență se mândrea mai înainte, dar pe care, de fapt, o disprețuia. Fiecare om are câte o părticică din Grușnițchi. În genere cel care trăiește în împrejurări false are o mulțime de false dorințe. Mai înainte nu i se acorda nici o importanță acestui fapt, și, observându-se că omul obișnuia să-și creeze singur iluzii, orice capriciu al imaginației sale bolnăvicioase sau sterpe era de îndată proclamat drept necesitate fundamentală și imprescriptibilă a firii umane, necesitate căreia i se datora o neîntârziată satisfacere. Și câte inexorabile trebuințe nu-i erau atribuite omului! Toate dorințele și năzuințele lui au fost declarate nemărginite, nesățioase. În atare privință acum se procedează cu mai multă prudență, examinându-se în prealabil în ce împrejurări se dezvoltă anumite dorințe, și în ce împrejurări se potolesc ele. De aci a rezultat o constatare foarte modestă și totodată foarte consolantă: în fond trebuințele firii umane sunt foarte cumpătate; ele ajung la o dezvoltare fantastică, colosală, numai datorită unor extreme, numai datorită unei excitații bolnăvicioase a omului, provocate de împrejurări defavorabile, anume atunci când nu există o posibilitate satisfăcătoare câtuși de puțin mulțumitoare. Chiar și pasiunile omului nu „clocotesc în suvoi vijelios”, decât atunci când întâmpină prea multe obstacole; iar când omul se află în condițiuni favorabile, pasiunile lui încetează de a mai da în clocot; păstrându-și forța, ele își pierd totodată caracterul lor desordonat, lăcomia devorantă și pornirea lor distructivă. Omul sănătos nu este deloc capricios. D-l Cernășevschi a adus — întâmplător și în diferite rânduri, dealungul studiului său — câteva exemple în acest sens. Părerea privitoare la „dorințele omului care ar fi nelimitate”, susține el, este greșită în accepția care i se dă de obicei, anume că „nicio realitate nu ar fi în stare să le ofere sa-

tisfacție"; dimpotrivă omul nu se mulțumește numai „cu cele ce pot fi mai bune în realitate”, ci și cu o realitate destul de mediocră. Trebuie să facem distincție între ceea ce se simte de fapt și ceea ce se exprimă doar. Dorințele sunt înțelese, prin visare, până la o încordare delirantă, numai atunci când lipsește cu desăvârșire o hrană sănătoasă, fie ea oricât de simplă. Este un fapt pe care-l dovedește întreaga istorie a omenirii și pe care-l cunoaște din experiență oricine a trăit și s'a analizat. El constituie un caz particular în cadrul legii generale a vieții umane, ce afirmă că pasiunile unui om ajung la o dezvoltare necumpătată numai datorită situației lui anormale și numai atunci când o necesitate naturală, și, în fond destul de liniștită, pe seara căreia se dezvoltă o pasiune sau alta, nu și-a găsit timp îndelungat o satisfacție corespunzătoare, o satisfacție calmă și nicidecum titanică. Este incontestabil că organismul omului nu cere și nici nu poate fi în stare să suporte satisfacții prea vijelioase și prea încordate; incontestabil este, deopotrivă, și faptul că năzuințele unui om sănătos sunt proporționale cu forțele organismului. Trebuie doar să remarcăm că prin „sănătatea” omului se înțelege, în acest caz, și sănătatea morală. Delirul, fierbințeala, se ivesc datorită unei răceli; pasiunea, delirul moral, reprezintă de fapt, o boală similară, ce lovește deasemenea în omul expus influenței destructive a unor împrejurări defavorabile. Nu trebuie să căutăm prea mult exemple: pasiunea, în special „dragostea”, descrisă în sute de romane sforăitoare, își pierde impetuositatea ei romantică, de îndată ce au fost înlăturate obstacolele și perechea îndrăgostită s'a unit prin căsătorie; însemnează, însă, că soțul și soția se iubesc mai puțin decât s'au iubit în faza furtunoasă a sentimentelor, când în calea unirii lor existau o seamă de obstacole? Nicidecum; oricine știe că dacă soțul și soția trăesc în armonie și fericire, afecțiunea lor mutuală sporește an cu an, ajungând, în sfârșit, la un atare nivel, încât literalmente „nu pot trăi unul fără altul” [fiecare dintre ei își găsește întreaga fericire numai în fericirea celuilalt], și dacă se întâmplă ca unul din soți să moară, pentru celălalt viața își pierde pe veci orice farmec, în adevăratul înțeles al cuvântului, nu numai în vorbe. Și totuși, această dragoste extrem de puternică n'are de fapt nimic impetuos. De ce? Numai pentru că nu întâmpină obstacole. Iluziile fantastic de necumpătate nu ne captivează decât atunci, când suntem în realitate prea săraci. Intins pe niște scânduri goale, omul poate să viseze o saltea din puf de eider (continuă d-l Cer-

nășevschi) în timp ce omul sănătos care dispune de un așternut, deși neluxos, dar destul de moale și comod, n'are niciun motiv, nu se simte atras să viseze saltele din puf de eider. Dacă unui om i se întâmplă să trăiască în tundrele siberiene, visările lui îl duc prin livezi feerice, cu copaci nemaivăzuți pe pământ, cu ramuri de coral, cu frunze de smaragd și fructe de rubin; mutându-se, însă, fie și în gubernia Cursc sau Chiev, și căpătând deplina posibilitate de a se plimba până la sațiu într'o livadă nu prea bogată, dar îndestulată cu meri, vișini și peri, visătorul va uita desigur nu numai de grădinile din „O mie și una de nopți”, dar și de păduricile de lămâi din Spania. Imaginația își clădește castelele sale numai atunci, când în realitate cel care trăiește în visare duce lipsa nu numai a unei case încăpătoare, dar chiar a unei cocioabe făcute să-l adăpostească. Imaginația nu-și ia avânt decât atunci, când simțurile nu sunt ocupate; absența unor condițiuni satisfăcătoare în realitate constituie cauza unei vieți trăite în domeniul fantaziei. De îndată însă ce realitatea devine suportabilă, toate creațiile imaginației ni se par plictisitoare și palide. Acest fapt incontestabil, anume că iluziile cele mai luxuriante și strălucitoare sunt uitate și abandonate, ca nesatisfăcătoare, de îndată ce ne aflăm în mijlocul fenomenelor vieții reale, constituie o neîndoelnică dovadă că iluziile imaginației sunt, ca frumusețe și farmec, mult inferioare posibilităților de care dispune realitatea. În această idee rezidă una dintre cele mai fundamentale deosebiri existente între concepția învechită asupra lumii, sub a cărei influență luau naștere sistemele transcendentale ale științei, și concepția actuală a științei asupra naturii și vieții. Știința recunoaște în prezent marea superioritate a realității față de iluzii, ea dându-și seama cât de palidă și insuficientă este o viață cufundată în zămisirile fantaziei; mai înainte afirmația că iluziile imaginației sunt într'adevăr superioare și mai atrăgătoare decât fenomenele vieții reale, era acceptată fără o cercetare serioasă. În domeniul literar atare preferință anterioară pentru viața visurilor s'a manifestat prin romantism, [a cărui urâtenie și sărăcie lăuntrică au putut fi, încă de multă vreme, constatare de toată lumea].

Dar, precum spuneam, mai înainte nu se lua în considerație deosebirea dintre visările fantastice și năzuințele veritabile ale firii umane, deosebirea dintre trebuințele a căror satisfacere este cerută într'adevăr de mintea și inima omului, și castelele închipuirii, în care, dacă acestea ar fi dobândit o existență reală, omul

n'ar fi vrut să trăiască, întrucât n'ar fi găsit înlăuntrul lor decât pustietate, frig și foame. Visările fantaziei deșarte sunt, pe cât se vede, pline de strălucire; dorințele unei minți și ale unei inimi sănătoase sunt foarte moderate; din acest motiv, până când acțiunea analitică n'a dovedit cât de palide și lamentabile sunt creațiile fantaziei ce-și ia sborul într'un spațiu pustiu, cugetătorii erau induși în eroare de culorile aparent scilpitoare ale unor atari zămisliri pe care le considerau superioare obiectelor și fenomenelor veritabile, întâlnite în viață. Sunt, însă, într'adevăr forțele fantaziei noastre chiar atât de slabe, încât să nu-i îngăduie a se ridica deasupra obiectelor și fenomenelor, pe care le cunoaștem din experiență? Este foarte ușor să ne convingem în această privință. Să încerce fiecare din noi să-și închipue, de pildă, un chip de femeie frumoasă, ale cărui trăsături să fie mai desăvârșite decât trăsăturile oricăror chipuri minunate pe care le-am întâlnit în realitate; examinând cu atenție imaginile, pe care fiecare și le va fi zugrăvit în închipuire vom observa că aceste imagini nu sunt câtuși de puțin mai frumoase decât chipurile pe care am avut ocazia să le vedem cu ochii noștri; oricine își poate propune: „vreau să-mi închipui o figură umană mai frumoasă decât fețele vii pe care le-am văzut până acum”; nu va putea fi însă, în stare să-și reprezinte cu ajutorul imaginației nimic mai frumos decât chipurile pe care le cunoaște. Vrând să se ridice deasupra realității, imaginația nu va trasa decât niște schițe extrem de neclare și vagi, în care nu s'ar putea întrezări nimic definit și într'adevăr atrăgător. Același fenomen se întâmplă și în toate celelalte cazuri. Nu pot să-mi închipui clar și precis, de pildă, o mâncare mai gustoasă, decât bucatele pe care am avut prilejul să le mănânc în realitate; o lumină mai vie, decât aceea pe care am văzut-o în realitate (astfel, noi, locuitorii Nordului, după părerea generală a călătorilor, nu suntem în stare să ne facem nici cea mai mică idee despre lumina orbitoare ce învâluie atmosfera țărilor tropicale), nu putem să ne închipuim nimic mai desăvârșit, decât frumusețea pe care am văzut-o, nimic superior plăcerilor pe care le-am simțit în viața reală. Întâlnim și această idee în cartea domnului Cernășevski, însă expusă, deasemeni, doar ocazional și în treacăt, fără o dezvoltare corespunzătoare: forțele fantaziei creatoare, susține el, sunt foarte limitate; fantazia nu este în stare decât să plăsmuiască obiecte alcătuite din părți eterogene (de pildă, să-și închipuie un cal cu aripi de pasăre) sau să mărească proporțiile

unui obiect, (să-și închipue, de pildă, un vultur de mărimea unui elefant); nu suntem, însă, în stare să ne închipuim nimic mai intensiv (adică mai frumos, mai luminos, mai viu, mai fermecător etc.) decât cele văzute sau simțite în viața reală. Pot să-mi închipui un soare de proporții mult mai mari decât cel pe care-l cunosc în realitate; nu sunt însă în stare să mi-l închipui mai lucitor decât cum mi s'a înfățișat până acum. Tot așa pot să-mi închipui un om de statură mai înaltă sau mai gras etc., decât oamenii pe care-i știu; însă chipuri mai frumoase decât cele pe care mi s'a întâmplat să le văd în realitate, nu sunt în stare să-mi închipui. Prin limbaj, însă, putem realiza orice; poate oricine spune: aur de fier, ghiață caldă, amărăciune dulce etc., — imaginația noastră, ce-i drept, nu-și poate închipui o ghiață caldă, un aur de fier, așa încât aceste fraze rămân pentru noi absolut deșarte, lipsite de sens pentru fantazie; dacă însă nu vom lua în considerație împrejurarea că aceste cuvinte deșarte rămân literă moartă pentru fantazia care se străduiește zadarnic să-și reprezinte obiectele astfel indicate, dacă vom lua aceste cuvinte deșarte drept reprezentări accesibile imaginației, vom putea crede, că „visurile fantaziei sunt mult mai bogate, mai depline, mai superbe, decât realitatea”.

Datorită acestei erori s'a putut ajunge la părerea că visurile fantastice (absurde, și deci obscure pentru însăși fantazia noastră,) trebuie să fie considerate ca adevărate necesități ale omului. Toate combinațiile bombastice de cuvinte, fără niciun sens în fond, născocite de o imaginație deșartă, au fost declarate extrem de atrăgătoare, deși în realitate omul se joacă pur și simplu cu ele, în lipsa unei alte distracții, fără a-și putea reprezenta, rostindu-le, lucruri cu un sens clar. Ba încă se declarase că realitatea este deșartă și infimă în comparație cu atari reverii. Intr'adevăr, cât de jalnic pare un măr veritabil în comparație cu roadele de diamant și de rubin din livezile lui Aladin, cât de jalnic par aurul veritabil și fierul veritabil în comparație cu fierul de aur, acest metal minunat, strălucitor și neatins de rugină așa cum este aurul, și totodată ieftin și dur, precum este fierul! Cât de jalnică pare frumusețea oamenilor vii, a rudelor și cunoscuților noștri, în comparație cu frumusețea minunatelor ființe din lumea eterică, a acestor inexprimabil și inimaginabil de minunate silfide, huri-i, peri-i, și a tuturor semenelor lor! Cum să nu afirmăm, deci, că realitatea este infimă față de obiectele pe care le creează fantazia? În atare privință se omite, însă,

un lucru: nu suntem cu niciun chip în stare să ne închipuim altminteri aceste huri-i, peri-i, silfide, decât împrumutându-le obișnuitele trăsături pe care le au oamenii reali, așa că oricât am insista pe lângă imaginația noastră: „arată-mi o făptură mai frumoasă decât omul!” — ea ne va înfățișa tot o făptură umană și numai umană, pretinzând în același timp că atare imagine reprezintă nu un om, ci o ființă mult mai frumoasă; iar în cazul când se încumetă să creeze apariții de sine stătătoare, care să nu-și afle o corespondență în realitate, devine neputincioasă, oferindu-ne fantome atât de nebuloase, de palide și de imprecise, încât nu putem deosebi nimic. Știința și-a dat seama, în ultimul timp, de acest lucru, recunoscând ca pe un fapt fundamental atât pentru domeniul propriu cât și pentru toate celelalte domenii ale activității umane, că omul nu este în stare să-și închipuie nimic superior, nimic mai bun, decât ceea ce cunoaște din realitate; iar lucrurile pe care nu le cunoști, și despre care nu-ți poți face o cât de slabă idee, nici nu pot fi dorite.

Până ce acest fapt important n'a fost recunoscut, visările fantaziei au fost crezute literalmente, „pe cuvânt”, fără să se cerceteze dacă au vreun sens, dacă oferă întrucâtva vreo imagine conturată, ori rămân doar niște plăsmuiri deșarte. Stilul bombastic al frazelor care le exprimau era considerat ca o cheazășie a superiorității lor față de realitate, și toate necesitățile și aspirațiile omenești erau explicate prin năzuința de a crea fantome nebuloase, lipsite de orice semnificație esențială. A fost epoca idealismului în cel mai vast sens atribuit acestui cuvânt.

Printre himerele introduse astfel în știință se afla și himera unei perfecțiuni fantastice: „omul nu se mulțumește decât cu absolutul, el pretinde o desăvârșită perfecțiune”. În această ordine de idei întâlnim deasemeni în lucrarea domnului Cernășevski, risipite, câteva observații scurte și fugitive. Părerea că omul simte numaidecât necesitatea „perfecțiunii”, susține el, este o părere fantastică, „dacă prin „perfecțiune” trebuie să înțelegem (precum se și întâmplă) un obiect astfel alcătuit încât să întru-nească toate calitățile posibile și să fie scutit de orice neajunsuri, pe care i le-ar putea reproșa fantazia deșartă a omului cu inima rece sau saturată. Dimpotrivă, continuă autorul altundeva, viața practică a omului ne convinge că el nu caută decât o perfecțiune aproximativă, care, strict vorbind, nici nu trebuie să fie denumită perfecțiune. Omul nu caută decât ceva „bun”, iar nu

„perfect”. Perfecțiunea este pretinsă numai de matematica pură; chiar și matematica aplicată se mulțumește cu calcule aproximative. Numai o fantazie abstractă, bolnăvicioasă, deșartă, poate pretinde existența perfecțiunii în vreo sferă oarecare a vieții. Dorim să respirăm aer curat; ne dăm, oare, seama că un aer absolut curat nu se găsește nicăieri și niciodată? Pentru că totdeauna în compoziția lui se va amesteca fie acidul carbonic, fie alte gaze vătămătoare, însă în proporții atât de mici, încât nu pot avea vreo înrăurire asupra organismului nostru, nedăunându-ne câtuși de puțin. Dorim să bem apă curată: în apa fluviilor, a pâraelor, a izvoarelor se găsesc, însă, totdeauna amestecuri minerale; în proporții mici (precum se și întâmplă totdeauna cu o apă bună) aceste amestecuri nu ne micșorează câtuși de puțin plăcerea pe care o simțim potolindu-ne setea. Pe de altă parte, apa absolut pură (distilată) nici nu este plăcută la gust. Par prea materiale aceste exemple? Să aducem altele. I-a trecut oare cuiva prin gând să spună că omul care nu cunoaște **totul** pe lume este un incult, un ignorant? Nu, nici nu-l căutăm pe omul care ar putea ști **totul**; unui savant nu-i pretindem decât să știe tot ceea ce este esențial, și în afară de aceasta, să cunoască multe amănunte (deși nu toate amănuntele.) Suntem oare nemulțumiți, să spunem, de un manual de istorie, în care nu se află explicate absolut toate chestiunile, în care nu sunt redată absolut toate detaliile, în care nu toate punctele de vedere — până la ultimul — și toate sentințele autorului sunt absolut juste? Dimpotrivă, suntem mulțumiți, ba încă extrem de mulțumiți de o carte în care sunt rezolvate chestiunile **principale**, sunt redată cele mai necesare amănunte, **principalele** puncte de vedere ale autorului sunt juste și se găsesc foarte puține interpretări inexacte sau nereușite. Într'un cuvânt, necesitățile firii umane sunt satisfăcute de un lucru „destul de bun”, perfecțiunea cu caracter fantastic fiind urmărită doar de o fantazie deșartă. Simțurile, mintea și inima noastră n'au habar de o asemenea perfecțiune și până și fantazia nu îndrugă, vorbind despre ea, decât fraze goale, fiind lipsită în această privință de orice idee viabilă, definită.

Așa dar, știința a recunoscut în ultimul timp necesitatea de a face o distincție riguroasă între adevăratele necesități ale firii umane, ce tind și au dreptul să-și găsească o satisfacție în viața reală, și necesitățile aparente, închipuite, care rămân și trebuie să rămână iluzii deșarte. Putem întâlni, în scrierea domnului Cernășevski, repetate aluzii fugitive la atare necesitate, iar în-

tr'un pasaj autorul acordă chiar o oarecare amploare expunerii numitei idei. „Un om desvoltat în mod artificial (anume corupt prin situația nenaturală în care se află față de restul semenilor săi) are o mulțime de cerințe artificiale, care s'au deformat până la falsitate și fantastic, și care nu pot fi pe deplin satisfăcute, întrucât nu reprezintă, în fond, cerințe ale naturii, ci reveriile unei imaginații depravate; de altminteri nici n'ai putea să împlinești atari deziderate, fără să te expui ironiilor și disprețului, din moment ce însuși cel care le-a formulat simte din instinct, că ele nu merită să fie satisfăcute”.

Dacă, însă, prezintă o asemenea importanță faptul de a face distincție între năzuințele aparente, închipuite, sortite doar să rămână vagi reverii ale unei fantazii deșarte sau bolnăvicios excitate, și necesitățile reale și legitime ale firii umane, menite a dobândi neapărat satisfacție, — care este dar criteriul, în virtutea căruia am putea înfăptui cu certitudine atare distincție? Cine va fi arbitru într'un caz atât de important? Sentința o dă însuși omul prin propria lui viață; „practica”, această nestrămutată piatră de încercare a oricărei teorii, trebuie să fie, ca și în alte rânduri, îndrumătoarea noastră. Constatăm că unele dorințe ale noastre care năzuiesc cu însuflețire să fie satisfăcute, și care, pentru a se realiza în viața reală, pun la încercare toate forțele omului, constituie adevăratele necesități ale firii noastre. Dimpotrivă, alte dorințe, care temându-se de un eventual contact cu viața reală, caută cu timiditate să se refugieze în sfera abstractă a visurilor, — reprezintă niște dorințe aparente, false, care nu tind să fie îndeplinite, și care nu există decât cu condiția de a nu fi satisfăcute, întrucât ieșind la „lumina zilei”, ele și-ar da la iveală deșertăciunea și incapacitatea lor de a corespunde adevăratelor necesități ale firii umane și condițiilor de realizare a anumitelor necesități în viață. „Fapta reprezintă adevărul unei idei”. Din faptele omului, de pildă, se poate ști cât de adevărate sunt cele gândite și spuse despre propria sa persoană, anume dacă este realmente curajos, nobil și sincer. Viața omului hotărăște asupra firii lui, și tot ea decide în putința năzuințelor și dorințelor pe care el și le atribue. Pretindeți că vi s'a făcut foame? Să vedem, veți face sau nu mofturi, la masă? Dacă veți renunța la unele bucate simple, așteptând până se va servi curca împănată cu trufe, însemnează că foamea nu vă stă în stomac, ci doar pe limbă. Pretindeți că vă place știința; lucrul va putea fi constatat în funcție de activitatea pe care o veți depune în acest domeniu.

Credeți că vă place arta? Chestiunea va fi decisă, controlându-se cât de des îl citiți pe Pușchin, sau dacă operele lui se află pe masa dumneavoastră doar de ochii lumii; cât de des vă petreceți timpul în fața colecției dumneavoastră de picturi, o admirați și singur, sau numai împreună cu mosafirii, ori ați alcătuit-o doar pentru a crește în ochii altora și ai dumneavoastră proprii, pe seama dragostei pe care o, ațișati pentru artă. Practica, — iată cine demască minciunile și amăgirile infiltrate nu numai în existența concretă, ci și în sfera sentimentelor și ideilor. Iată de ce este ea acceptată azi în știință ca un criteriu esențial folosit în privința tuturor chestiunilor în litigiu. „Cele discutabile în teorie, sunt rezolvate definitiv în practica vieții reale”.

Aceste noțiuni ar rămâne însă prea vagi pentru multă lume, dacă n'am arăta ce sens au în știința modernă cuvintele „realitate” și „practică”. Realitatea nu înglobează numai natura moartă, ci și viața umană, nu numai prezentul, ci și trecutul, în măsura în care el s'a manifestat prin acțiuni, precum și viitorul, în măsura în care acesta este pregătit de prezent. Faptele lui Petru cel Mare aparțin realității; odele lui Lomonosov îi aparțin deopotrivă cu imaginile alcătuite din mozaicuri. Nu-i aparțin, însă, proiectele gratuite ale persoanelor care afirmă: „vreau să fiu pictor”, — și nu studiază pictura, „vreau să fiu poet”, — și nu studiază omul și natura. Nu ideia este opusă realității, deoarece ideia ia naștere din realitate și năzuește spre realizare, constituind astfel o parte integrantă a realității, ci visarea deșartă, ce ia naștere din trândăvie, rămânând ca un amuzament al omului căruia îi place să stea cu brațele încrucișate și cu ochii pe jumătate închiși. Tot astfel și „viața practică” nu îmbrățișează numai activitatea materială a omului, ci și activitatea lui intelectuală și morală.

Pare să fie mai clară, acum, deosebirea dintre sistemele anterioare, transcendente, care, acordând crezare visurilor fantastice, susțineau că omul caută pretutindeni absolutul și, negăsindu-l respinge viața reală, considerând-o nesatisfăcătoare, adică dintre sistemele care apreciau realitatea în baza unor aspirații nebuloase ale fantaziei, și noile concepții care constatând debilitatea fanteziei desbinate de realitate, își iau drept călăuză în efortul de a aprecia valoarea esențială a diferitelor năzuințe umane, faptele prezentate de viața reală și de activitatea omului.

Domnul Cernășevski acceptă pe deplin temeinicia actualei orientări a științei și constatând, pe de o parte, inconsistența

sistemelor metafizice anterioare, iar pe de altă parte, legătura indisolubilă dintre ele și teoria dominantă a esteticii, ajunge la concluzia că numita teorie trebuie să fie înlocuită printr-o alta, mai în concordanță cu noile concepții științifice asupra naturii și vieții umane. Înainte însă de a trece la expunerea ideilor sale, care nu reprezintă decât o aplicare a recentelor concepții generale în domeniul esteticii, trebuie să explicăm relațiunile ce, în genere, fac punte, în știință, între concepțiile noi și cele vechi. Putem observa adeseori cum continuatorii unei opere savante se ridică împotriva predecesorilor lor, ale căror lucrări le-au servit ca punct de plecare pentru construirea propriei lor opere. Aristotel, de pildă, a avut o atitudine de adversitate față de Platon, iar Socrate, continuator al sofistilor, se dovedi necruțător pentru aceștia. Și în vremurile mai recente, se vor găsi destule exemple asemănătoare. Se întâmplă însă, uneori, și cazuri îmbucurătoare, când fondatorii unui nou sistem înțeleg în mod clar legătura dintre părerile lor și ideile promovate de predecesorii lor, afirmând cu modestie că sunt discipolii acestora; scoțând la iveală insuficiența concepțiilor predecesorilor [lor], ei desvăluie cu toate acestea în mod clar, cât de mult au contribuit numitele concepțiuni la dezvoltarea ideilor proprii. Astfel s'a comportat, de pildă, Spinoza față de Descartes. Spre cinstea — și mai elocventă — a fondatorilor științei moderne, trebuie să spunem că aceștia îi consideră cu respect și aproape cu dragoste filială pe predecesori, recunoscând pe deplin măreția geniului lor și caracterul nobil al doctrinei lor, în care descoperă germeii propriilor concepții. Domnul Cernășevski, înțelegând acest lucru, urmează pilda dată de oamenii ale căror idei le aplică în domeniul estetic. El n'are față de sistemul estetic, a cărui insuficiență tinde s'o dovedească, o atitudine dușmănoasă; admite că în acest sistem se află germeii teoriei pe care încearcă el s'o edifice, că nu face decât să desvolte momente de esențială importanță din teoriile anterioare, detașate de alte concepții cărora, prin contrast, aceeași teorie le atribuise mai multă importanță, dar pe care el le consideră incapabile de a rezista criticii. Autorul caută mereu să evidențieze strânsa înrudire dintre sistemul său și cel de mai înainte, deși nu tănuiește că există între ele și o deosebire esențială. Această idee este exprimată în mod tranșant în câteva pasaje, dintre care vom cita numai unul: „Așa dar, concepția sublimului pe care o adoptăm (susține el) se află în același raport față de definiția lui obișnuită, pe care o respingem, ca și concepția noa-

stră asupra esenței frumosului față de punctul de vedere precedent, — în ambele cazuri, fiind ridicate la rangul de principiu general și esențial cele socotite mai înainte că un indiciu particular și secundar, adică cele ce erau eclipsate pentră atenția noastră de alte noțiuni, pe care noi le respingem ca accesorii”.

Expunând teoria estetică a domnului Cernășevschi, recenzentul nu va exprima o părere definitivă asupra temeiniciei sau netemeiniciei concepțiilor autorului din punct de vedere pur estetic. Recenzentul s'a îndeletnicit cu estetica privită doar ca o parte a filosofiei, așa încât lasă ideile cu caracter special propuse de domnul Cernășevschi la aprecierea oamenilor capabili de a le judeca din punctul de vedere propriu estetice, pe care nu și-l poate atribui recenzentul. El este însă de părere că însemnătatea esențială a numitei teorii estetice provine tocmai din aplicarea unor concepții de ordin general într'un domeniu special al științei; drept care consideră că va aborda de dreptul miezul problemei, examinând cât de just a făcut autorul atare aplicare. Și pentru cititori, după părerea recenzentului, această critică va prezenta mai mult interes, fiind privită dintr'un punct de vedere general, deoarece estetica însăși nu prezintă interes pentru nespecialiști, decât prin raportare la un sistem general de concepții asupra naturii și vieții. Este posibil ca articolul în întregime să li se pară prea abstract unora dintre cititori cărora, însă, recenzentul le adresează rugămintea de a nu judeca numai după aparențe. Abstracțiunile pot fi de diferite feluri: uneori sunt deșarte și infructuoase, alteori, dimpotrivă, va fi de ajuns să cercetăm mai serios ideile expuse într'o formă abstractă, pentruca ele să capete o mulțime de aplicații vii; recenzentul este absolut sigur că ideile expuse în paginile precedente se încadrează în cea de-a doua categorie, lucru pe care-l susține fără preget, deoarece numitele idei aparțin științei, și nu în mod special recenzentului; acesta și le-a însușit numai, și prin urmare le poate preamări, precum discipolul unei anumite școli poate lauda sistemul acceptat de el, fără a-și prejudicia în vreun fel amorul său propriu.

Expunând, însă, teoria domnului Cernășevschi, va trebui să modificăm ordinea pe care a respectat-o autorul; urmând pilda manualelor de estetică ale școlii pe care o combate, el examinează întâi noțiunea frumosului, apoi noțiunea sublimului și a tragicului, după care trece la critica raporturilor dintre artă și realitate; ia apoi în discuție conținutul esențial al artei și, în sfârșit, vorbește despre necesitățile ce dau naștere artei și despre

scopurile pe care caută să le îndeplinească artistul prin operele lui. În teoria estetică dominantă, atare ordine este foarte firească, pentru că noțiunea frumosului constituie noțiunea fundamentală a întregii teorii. Cu totul altfel se prezintă lucrurile în teoria domnului Cernâșevski. Concepția fundamentală a teoriei sale se referă la raporturile dintre artă și realitate; prin urmare, cu acest punct ar fi trebuit să înceapă autorul. Urmând o ordine străină sistemului său și acceptată de alții, el a comis, după părerea noastră, o greșală importantă, destrămând armonia logică a expunerii sale: el a fost, deci, nevoit să ia mai întâi în discuție, individual, câteva dintre numeroasele elemente care constituie, după părerea lui, conținutul artei, pe urmă raporturile dintre artă și realitate, și apoi din nou conținutul artei în genere; pentru a ajunge abia după aceea la menirea esențială a artei, ce rezultă din raporturile existente între ea și realitate, problemele omogen înlanțuite fiind separate unele de altele printr'alte probleme, fără nicio legătură cu rezolvarea primelor. Ne permitem să îndreptăm această greșală, procedând la expunerea ideilor autorului în ordinea ce corespunde mai bine cerințelor de armonie ale unui sistem.

Teoria predominantă înfățișează absolutul ca țintă a dorințelor omenești și consideră că dorințele omului ce nu-și găsesc satisfacție în realitate sunt superioare dorințelor moderate în stare să găsească înmulțumire în obiectele și fenomenele din lumea reală; ea aplică această concepție generală, prin care explică originea tuturor acțiunilor intelectuale și morale ale omului, și în cazul originii artei, al cărei conținut este considerat a fi „frumosul”. Frumosul întâlnit de om în realitate, susține teoria predominantă, prezintă cusururi importante, care-i anulează frumusețea, pe când simțul nostru estetic urmărește numai perfecțiunea; din acest motiv, pentru a împlini cerințele simțului estetic, ce nu-și poate găsi satisfacție în realitate, fantazia noastră tinde să creeze un nou frumos, scutit de neajunsurile ce diformează frumosul din natură și viață. Aceste aspirații ale fantaziei creatoare, realizate în operele de artă, sunt ferite de neajunsurile ce-i sunt fatale⁷⁶ frumuseții din realitate, din care cauză, propriu zis, numai operele de artă sunt într'adevăr frumoase, în timp ce fenomenele din natură și din viața reală nu reprezintă decât o fantomă a frumuseții. Așa dar, frumosul pe care-l creează arta este mult superior celor ce (par doar) frumoase în realitate.

Această teză este confirmată printr'o critică aspră a frumosului pe care-l prezintă realitatea, critică ce tinde să descopere o mulțime de neajunsuri, care ar diforma aspectele lui.

Domnul Cernâșevschi, ca (adept al noilor concepții asupra realității, adică al concepțiilor care o consideră pe aceasta) superioară visărilor fantaziei, nu poate să împărtășească părerea că frumosul creat de fantazie ar fi prin frumusețea lui superior fenomenelor realității. El [aplică în acest caz, în mod foarte consecvent după părerea noastră], convingerile sale fundamentale, [așa încât] el va avea de partea lui pe toți cei ce împărtășesc aceste convingeri, și împotriva sa pe toți cei ce susțin opinia anterioară, ce afirmă că fantazia ar fi în stare să se înalțe mai presus de realitate. Recenzentul, [precum au remarcat desigur cititorii, e perfect de acord cu convingerile științifice generale ale domnului Cernâșevschi, așa că el] trebuie deasemenea să recunoască și justetea concluziilor speciale ale autorului în sensul că realitatea este superioară prin frumusețea ei creațiunilor fantaziei, cărora le servește drept mijloc de realizare.

Afirmația aceasta, însă, trebuie argumentată, și pentru a-și îndeplini această misiune, domnul Cernâșevschi trece la început în revistă reproșurile adresate frumosului din realitatea vie, tinzând să arate că neajunsurile ce-i sunt atribuite de către teoria predominantă nu există totdeauna, și chiar atunci când există, ele n'au câtuși de puțin proporțiile diformante, pe care i le presupune numita teorie. Examinează apoi întrebarea dacă nu cumva și operele de artă prezintă asemenea cusururi, tinzând să arate că toate reproșurile adresate frumosului din realitatea vie, pot fi adresate deopotrivă și operelor de artă, și că operele de artă vădesc aproape toate aceste cusururi în linii mai grosolane și mai puternice decât frumosul pe care-l înfățișează realitatea vie. Dela critica artei în genere, el trece la analiza diferitelor genuri de artă, dovedind deasemenea că nicio artă, nici sculptura, nici pictura, nici muzica, nici poezia, nu [sunt în stare] să ne ofere opere atât de frumoase, încât să nu-și poată afla corespondența — la un același nivel de frumusețe — printre fenomenele din realitate, și că — mai mult chiar — nicio artă nu este în stare să creeze opere, egale ca frumusețe cu fenomenele corespunzătoare din realitate. [Credem că autorul n'a uitat astfel nicio instanță, de care ar depinde rezolvarea chestiunii, astfel că, dacă argumentele lui critice sunt juste, el poate pe bună dreptate spune: „Analiza noastră a dovedit că o operă de artă nu poate

fi superioară realității decât în două, trei privințe de mică importanță (dar și în aceste cazuri, vom adăuga noi, superioritatea pare îndoielnică), deci, în mod necesar ea-i este mult inferioară prin însușirile ei esențiale" (prin toate însușirile ei esențiale, vom adăuga noi). N'am putea decide, cât de justă este critica autorului, întrucât, precum am spus, facem parte din aceeași școală, trebuind dar să lăsăm soluționarea chestiunii în competența persoanelor nepredispuse a cădea de acord cu autorul, deoarece nu împărtășesc aceleași principii, adică principiile de care autorul se servește pentru a trage concluzii în genere, destul de logice. A avea simpatii nu înseamnă însă a fi orb, așa încât trebuie să remarcăm] că autorul comite iarăși o importantă scăpare din vedere, atunci când enumeră și combate reproșurile aduse frumosului din realitate, urmărind numai expunerea lui Fischer, fără să aibă în vedere și pe aceea a lui Hegel. Fischer critică, ce-i drept, frumosul din realitatea vie mult mai complet și mai amănunțit decât Hegel; Hegel însă, cu toată conciziunea lui, înscrie două reproșuri care au fost omise de Fischer și care sunt totuși extrem de profunde, — *Ungelstigkeit* și *Unfreiheit* (lipsa de spiritualitate, lipsa de conștiință ori lipsa de sens și de libertate) a tot ceea ce este frumos în [natură?]. Trebuie să adăugăm totuși că această lacună a expunerii, ce trebuie să-i fie imputată autorului, nu aduce [nici cel mai mic] prejudiciu fondului concepțiilor susținute de el, dat fiind că [și aceste] reproșuri, omise de autor, pot fi cu ușurință înlăturate întrucât privește frumosul din realitate și îndreptate pînă de altă parte împotriva frumosului din artă, în același mod și aproape în virtutea acelorași fapte, la care domnul Cernășevski recurge în legătură cu reproșurile aduse pe tema nepremeditării. Tot atât de importantă este și o altă omisiune: examinând diferitele genuri de artă, autorul a scăpat din vedere mimica, dansurile și arta scenică, pe care ar fi trebuit să le examineze, chiar dacă ar considera, ca și ceilalți esteticieni, că ele se încadrează în arta plastică (*die Bilderkunst*), întrucât creațiunile acestor genuri de artă diferă prin caracterul lor în mod absolut de realizările artei statuare, [Și această greșală, vom adăuga iar, nu trebuie să-i fie, însă, decât imputată autorului, ea neaducând niciun prejudiciu fondului tezelor susținute de el, deoarece în privința dansurilor și a artei scenice n'ar fi fost nimic altceva de făcut decât să se repete, și aproape cu aceleași cuvinte, cele dovedite mai înainte de domnul Cernășevski, în paginile consacrate muzicii].

Iar dacă operele de artă sunt [mult] inferioare realității, din ce pricină s'a născut părerea ce susține marea superioritate a artei față de fenomenele naturii și vieții? Autorul descoperă această pricină în faptul că omul nu apreciază un obiect numai în virtutea valorii lui intrinsece, ci și în virtutea rarității lui și a dificultății de a fi dobândit. Frumosul din natură și din viață există independent de străduințele noastre și poate fi găsit din belșug; există însă foarte puține opere de artă frumoase și ele nu pot fi create fără o muncă, uneori extrem de încordată; în afară de aceasta, omul se mândrește cu ele, pentru că reprezintă operele unor semeni de-ai lui; precum francezului poezia autohtonă (în fond foarte lamentabilă), i se pare a fi cea mai bună din lume, tot astfel, arta în genere dobândește dragostea omului, pentru că reprezintă rezultatul eforturilor umane, în favoarea ei pledând atitudinea de părtinire a omului față de tot ceea ce-i aparține, tot ceea ce-i este apropiat; pe de altă parte, supunându-se împreună cu artiștii, capriciilor meschine ale omului, de care natura și viața nu țin seama, umilindu-se astfel, și suportând orice diformări, arta câștigă asemeni oricărui lingușitor, favoarea multora; în sfârșit, admirăm operele de artă numai atunci când dorim, adică atunci când suntem dispuși să percepem frumusețile lor și să le admirăm, pe când fenomenele frumoase ale naturii și vieții ne apar foarte adesea în față, tocmai în momentele când atenția și simpatiile noastre se află concentrate asupra altor obiecte; continuând, autorul mai înșiră câteva alte motive care au dat naștere unei păreri exagerate asupra valorii artei. Aceste explicații [care ni se par destul de juste] nu sunt însă cu desăvârșire complete, — autorul a uitat [iar] o împrejurare foarte importantă: părerea că arta ar fi superioară realității este o părere a savanților, este părerea unei școli filosofice, și nu a omului în genere, care n'are concepții sistematice; în marea lor masă oamenii apreciază într'adevăr foarte mult arta, poate chiar mai mult decât s'ar cuveni în virtutea valorii ei intrinsece, și această atitudine părtinitoare este destul de bine explicată prin indicațiile autorului; în marea lor masă însă oamenii nu socotesc cătuși de puțin că arta ar fi superioară realității; dimpotrivă, ei nici nu se gândesc să facă vreo comparație în privința valorii lor respective, iar dacă ar trebui să dea un răspuns clar, ar spune că natura și viața sunt mai frumoase decât arta. Doar esteticienii, însă nu chiar adepții tuturor curentelor estetice deopotrivă, consideră că arta ar fi superioară rea-

lității, așa încât această părere, născută în baza unor concepții ale lor speciale și numai ale lor, trebuie să fie explicată tocmai prin existența unor afați concepții. Esteticienii școlii pseudo-clasice dădeau preferință artei, și nu realității, tocmai pentru că sufereau în general de boala veacului și a cercului lor îngust: artificialitatea tuturor deprinderilor și noțiunilor; dar nu numai în domeniul artei, ci deopotrivă, în toate sferele vieții se temeau ei și se fereau de natură, de aspectele știute ale acesteia, îndrăgind doar natura împodobită, „dichisită”. Iar adepții actualei doctrine predominante consideră arta drept un ideal superior naturii și vieții reale, pentru că în polida unor geniale elanuri spre realism ei n’au izbutit încă îndeobște să se elibereze din cătușele idealismului, situând în genere viața ideală mai presus de realitate.

Să ne întoarcem la teoria domnului Cernășevski. Dacă — susține autorul — arta nu se poate compara prin frumusețea operelor ei, cu realitatea, ea nu poate fi, deci, rezultatul nemulțumirii provocate de imperfecțiunea frumuseții din realitate, și al dorinței noastre de a crea ceva mai bun: dacă ar fi fost așa, omul ar fi renunțat demult la artă, considerând-o ca o tentativă infructuoasă, ce nu-și atinge nici pe departe scopul. În consecință, trebuința ce dă naștere artei nu poate fi cea indicată de teoria predominantă. Până aci, toți cei care împărtășesc ideile fundamentale asupra vieții omului și a naturii expuse de către domnul Cernășevski, vor fi de acord probabil, [ca și noi], că deducțiile lui par a fi consecvente [și convingătoare]. Cum însă nu vrem să decidem, dacă explicația adoptată de el în privința trebuinței care dă naștere artei este absolut justă, prezentăm această deducție cu propriile sale cuvinte, dând astfel cititorilor deplina posibilitate de a judeca cât de justă sau injustă este.

„Marea este frumoasă; privind-o nici prin gând nu ne trece că nu ne-ar putea satisface din punct de vedere estetic; nu toată lumea, însă, trăește în apropierea mării; nu sunt mulți cei care reușesc s’o vadă fie și o singură dată în viață; cum și aceștia ar fi vrut să admire marea — li se oferă, în schimb, posibilitatea de a privi tablouri care o reprezintă. Desigur, este mult mai bine să ai în față priveliștea mării, decât o imagine a ei; în lipsa, însă, a ceva mai bun, omul se mulțumește și cu ceva mai imperfect, în lipsa unui obiect, — cu surogatul lui. Dealtminteri chiar persoanele care au posibilitatea să admire marea în realitate, nu pot s’o contemple oricând doresc, și atunci încearcă

să-și aducă aminte de ea: fantezia este însă slabă; are nevoie de un stimulent, de evocări, astfel că, pentru a-și înviora amintirile lăsate de priveliștea mării, pentru a putea să reconstitue atare priveliște mai clar, în imaginația lor, oamenii privesc un tablou ce înfățișează marea. Iată unica țintă și menire a unui foarte mare număr de opere de artă (a celor mai multe): aceea de a oferi posibilitatea să cunoască măcar întrucâtva, frumosul din realitate, oamenilor care n'au avut prilejul să-l admire în fapt; aceea de a servi ca evocare, de a trezi și înviora amintirea frumosului din realitate în mintea persoanelor care-l cunosc din experiență și cărora le place să-și aducă aminte de el. (Lăsăm deocamdată laoparte expresia: „frumosul este conținutul esențial al artei“; vom înlocui ulterior termenul „frumosul“ printr'un alt termen, care definește, după părerea noastră, conținutul artei mai exact și mai deplin). Așa dar, primul rol ce-i revine artei, deci tuturor operelor ei fără excepție, este cel de a reproduce natura și viața. Operele de artă se află în același raport cu laturile și fenomenele corespunzătoare ale realității, ca și gravura cu tabloul pe care-l reprezintă, ca și portretul cu chipul pe care-l înfățișează. Gravura nu reproduce un tablou, pentru că acesta n'ar fi frumos, ci dimpotrivă, tocmai pentru că el este deosebit de frumos; deasemenea nici realitatea nu este reprodusă de artă anume pentru a i se atenua cusururile, deci pentru că realitatea n'ar fi în sine deajuns de frumoasă, ci tocmai pentru că ea este frumoasă. Gravura n'are menirea de a fi mai frumoasă decât tabloul, din punct de vedere artistic ea fiindu-i, dimpotrivă, mult inferioară acestuia; tot astfel și opera de artă nu atinge niciodată nivelul de frumusețe sau măreție la care se află realitatea; un tablou, unic în felul său, nu poate fi admirat decât de vizitatorii muzeului ce-l adăpostește; în schimb, o gravură se împrăștie în întreaga lume, în sute de exemplare, oricine poate s'o admire și ori de câte ori îi place, fără să iasă din cameră, fără să se ridice de pe canapea, fără să-și lepede halatul; tot astfel și un obiect frumos din realitate nu este accesibil oricui și oricând; reprodus însă, (ce-i drept, slab, grosolan, palid, dar totuși reprodus) într'o operă de artă, el devine accesibil oricui și oricând. Zugrăvim portretul unei persoane, care ne este scumpă și dragă, nu pentru a atenua cusururile chipului ei (nu dăm atenție acestor cusururi, care ne sunt sau imperceptibile sau dragi), ci pentru a avea posibilitatea să privim chipul iubit, chiar atunci când persoana nu se găsește de fapt în fața ochilor

noștri; aceeași țintă o urmăresc și aceeași menire o au și operele de artă: ele nu corectează realitatea, n'o înfrumusețează, ci doar o reproduc, sunt un surogat al ei".

Autorul recunoaște că teoria reproducerii, pe care o propune, nu reprezintă nimic nou: o concepție asemănătoare asupra artei a predominat în lumea greacă; cu toate acestea el afirmă [(pe bună dreptate, după părerea noastră)] că teoria lui se deosebește în mod fundamental de teoria pseudoclasică a imitării naturii, și dovedește această deosebire, biziindu-se pe critica noțiunilor pseudoclasice prezentată de estetica lui Hegel. Dintre toate obiecțiunile lui Hegel, absolut juste cu privire la teoria imitării naturii, niciuna nu poate fi invocată împotriva teoriei reproducerii naturii; încât este evident, că aceste două concepții diferă absolut și prin spiritul lor. Intr'adevăr, reproducerea își propune să-i vină în ajutor imaginației, și nu să amăgească simțurile, precum încearcă imitarea, reproducerea nefiind un simplu amuzament, precum este imitarea, ci un lucru ce are un scop real.

Nu încapă îndoială că teoria reproducerii, dacă va fi luată în considerație, va stârni ieșiri violente din partea adeptilor teoriei creațiunii. Se va susține că ea are ca urmare copierea dagherotipică a realității, împotriva căreia protestează lumea atât de des; prevenind ideea unei copieri servile, domnul Cernâșevski arată că, și în artă omul nu poate renunța — să nu spunem, la dreptul său, pentru că ar fi prea puțin — ci la îndatorirea lui de a utiliza toate forțele sale morale și intelectuale, inclusiv imaginația, chiar în cazul când nu dorește decât să copieze exact un obiect. În loc de a protesta împotriva „copierii dagherotipice”, adaugă el, n'ar fi oare mai bine să arătăm că și copierea, asemenea oricărei alte lucrări omenești, cere atât pricepere, cât și o anumită aptitudine de a face distincție între trăsăturile esențiale și cele secundare? Se spune de obicei: „copie moartă”; omul însă nu este în stare să copieze exact, din moment ce mecanismul brațului său nu se află îndrumat de o rațiune vie: nici chiar un facsimile nu poate fi făcut cu exactitate atunci când executantul nu cunoaște semnificația literelor pe care le reproduce.

Prin cuvintele: „arta este o reproducere a fenomenelor naturii și ale vieții” nu se definește, însă, decât modul în care sunt create operele de artă; mai rămâne de rezolvat încă o problemă și anume: care anume fenomene sunt reproduse de artă? După ce am determinat principiul formal al artei, va trebui, pentru pleni-

tudinea noțiunii, să definim și principiul real sau conținutul artei. Se spune de obicei că în conținutul artei intră numai frumosul și noțiunile subordonate ale acestuia: sublimul și comicul. Autorul emite părerea că atare concepție este prea strâmtă și afirmă că domeniul artei se află constituit din tot ceea ce prezintă interes pentru om în viață și în natură. Argumentarea acestei teze este prea puțin dezvoltată, ea constituind [după părerea noastră] partea cea mai puțin satisfăcătoare din expunerea domnului Cernășevski, deoarece, pe cât avem impresia, autorul socotește că atare punct, prin el însuși, este foarte clar, așa că nici n'ar prea avea nevoie de dovezi. [Iarăși] nu contestăm cătuși de puțin adevărul deducției pe care o face autorul, nu ne mulțumește în schimb felul cum a fost alcătuită în această privință expunerea. Ar fi trebuit să aducă mult mai multe exemple, care să confirme această idee: „conținutul artei nu poate fi redus numai la cadrul strâmt al frumosului, sublimului și comicului“, — și n'ar fi fost greu să găsească mii de fapte care să dovedească justetea unei atari afirmații, încât așa cu atât mai mult i se cuvin autorului imputări pentru faptul de a fi neglijat argumentele.

Dacă, însă, există foarte multe opere de artă care n'au decât un singur scop, anume acela de a reproduce fenomenele vieții care prezintă interes pentru om, există totuși și foarte multe opere care, pe lângă această menire fundamentală, mai au încă o menire, mai înaltă, aceea de a explica fenomenele reproduse; acest lucru se referă în special la poezie, care nu poate îmbrățișa absolut toate detaliile, așa încât, omițând în mod necesar din reprezentările ei foarte multe amănunte, ea ne concentrează, implicit, atenția asupra acelor câteva trăsături reținute; ori, fiind reținute, precum se și cuvine, tocmai trăsăturile esențiale, cu atât mai mult i se ușurează unei persoane lipsite de experiență înțelegerea obiectului în esența lui. Unii oameni consideră că acest fapt ar dovedi superioritatea tablourilor poetice față de realitate; totuși omisiunea amănuntelor neesențiale și redarea a numai câtorva trăsături principale nu constituie o calitate deosebită a poeziei, ci o însușire generală a vorbirii raționale, după cum se întâmplă și în cazul narațiunii prozaice [întocmai procedează și tabla de materii a unei cărți față de textul acesteia. Fără îndoială că este mult mai ușor să-ți dai seama de conținutul unei cărți consultând tabla ei de materii, decât citindu-i, rând cu rând, întreg conținutul; de aci, însă, se poate deduce oare că tabla de

materii a volumelor lui Pușchin ar fi superioară înseși poeziilor lui ?]

În sfârșit, dacă artistul este un om care cugetă, va avea desigur păreri proprii asupra fenomenelor pe care le reproduce, așa încât vrând-nevrând, vădit sau în taină, conștient sau inconștient, [atari păreri] se vor oglindi în opera lui, iar aceasta, la rândul ei, va dobândi astfel o a treia menire, anume aceea de a prezenta sentințele date de rațiune în legătură cu fenomenele reproduse. Mai des decât altor genuri de artă, această menire îi revine poeziei.

Rezumând cele spuse, încheie domnul Cernășevski, vom căpăta următoarea concepție asupra artei: arta are menirea esențială de a reproduce tot ceea ce prezintă interes pentru om în viață; foarte des, mai ales în poezie, în primul plan apare și explicarea vieții, precum și aprecieri asupra fenomenelor ei. Artă se află cu desăvârșire în aceeași situație față de realitate, ca și istoria; din punctul de vedere al conținutului, deosebirea constă doar din faptul că istoria se referă la viața socială, pe când arta se referă la viața individuală, istoria are ca obiect viața omenirii, pe când arta are ca obiect viața omului (tablourile naturii n'au decât rolul de cadru al fenomenelor vieții umane sau constitue aluzii, presimțiri relative la aceste fenomene. Cât privește deosebirea ce există din punctul de vedere al formei, autorul o definește astfel: istoria, ca orice știință, are grijă numai de claritatea, de caracterul explicit al tablourilor ei, pe când arta urmărește plenitudinea vitală a amănuntelor). Istoria are în primul rând menirea de a reda trecutul, în al doilea rând menirea — pe care n'o respectă toți istoricii — de a interpreta acest trecut, de a exprima aprecieri asupra lui; neglijând cea de a doua menire, istoricul rămâne un simplu cronicar, opera lui servind doar ca o culegere de material documentar destinată unui istoric adevărat sau ca o lectură sortită a satisface curiozitatea; îndeplinindu-și cea de a doua menire, istoricul devine un gânditor, iar opera lui capătă o valoare științifică. Absolut același lucru trebuie spus și în privința artei. Mulțumindu-se doar să reproducă fenomenele vieții, artistul ne satisface curiozitatea sau ne ajută să ne amintim diferitele fenomene ale vieții. Explicând însă și apreciind totodată fenomenele reproduse, el devine un gânditor, valoarea artistică a operei sale adăugându-și o semnificație foarte importantă, și anume o semnificație științifică.

[Referitor la artă, ideea că ea nu poate fi nu numai superioară

realității, dar că nici măcar nu se poate situa, din punctul de vedere al valorii artistice pe care o au operele respective, pe aceeași treaptă cu realitatea, rezultă din simpla aplicare, în domeniul estetic, a principiilor generale promovate de concepția modernă asupra lumii, — și recenzentul își asumă dreptul de a susține că atare ideie rezistă criticii. Celelalte concepții, însă, mai speciale, ale domnului Cernășevski, în sensul că arta este o reproducere a naturii și că în conținutul ei intră toate fenomenele vieții ce prezintă interes pentru om, deși se află în concordanță sau chiar într-o corelațiune științifică destul de strânsă cu concepția generală asupra raportului dintre artă și realitate, nu sunt totuși într'atât definite pe deplin prin integrarea lor în numita concepție generală, cât prin analiza rezultatelor pe care le prezintă arta; în consecință recenzentul lasă aceste idei speciale pe răspunderea autorului, și dacă își permite să adauge că și ele îi fac deopotrivă impresia de a fi în fond juste, aceasta este o părere a lui proprie, și nicidecum o sentință definitivă dată de știință. Pentru a fi drepți, trebuie să spunem totuși că autorul invoacă, în analiza efectuată, destul de multe fapte care îi confirmă teoria].

Dela definiția generală a conținutului artei este firesc să trecem la elementele speciale ce alcătuiesc acest conținut, așa că vom expune acum vederile autorului asupra frumosului și sublimului; definiția dată de către autor în privința esenței acestora se află în discordanță cu teoria predominantă care a încetat de a mai fi în pas cu evoluția actuală a științei. În prealabil a trebuit să analizeze numitele noțiuni deoarece sursa imediată a ideii privitoare la superioritatea artei față de realitate rezidă tocmai în definiția lor curentă; ori ele constituie în teoria predominantă firul de legătură dintre principiile generale idealiste și concepțiile speciale estetice. Autorul a trebuit să epureze atari noțiuni importante de adausul lor transcendental, pentru a le aduce în concordanță cu spiritul teoriei sale.

Teoria predominantă dispune de două formule pentru a-și exprima concepția ei asupra frumosului: „frumosul este unitatea ideii și imaginii” și „frumosul este deplina manifestare a ideii într'un anumit obiect”; autorul emite părerea că prima formulă nu exprimă un indiciu esențial relativ la ideea de frumos, ci un indiciu ce poate fi aplicat tuturor așa numitelor opere de măiestrie artistică, precum și oricărei alte activități umane în genere; la rândul ei, ultima formulă este prea elastică: ea afirmă că fru-

moase sunt toate obiectele superioare celorlalte de același gen; există însă multe genuri de obiecte, care nu reușesc să fie frumoase. În consecință autorul consideră că cele două formule predominante nu sunt tocmai mulțumitoare, și se vede silit să caute o definiție mai exactă, pe care, precum crede, o găsește în formula: „frumosul este viața: frumoasă este ființa, în care viața ne apare, așa cum, după concepțiile noastre ar trebui ea să fie, frumos este obiectul prin care se manifestă, sau care ne aduce aminte de viață”. Vom prezenta partea esențială a analizei pe care se sprijină această deducție, — anume analiza atributelor frumuseții umane, așa cum sunt înțelese acestea de către diferitele clase ale poporului.

„O viață bună”, „o viață precum trebuie să fie”, constă la oamenii din popor, din a mânca pe săturate, a locui într-o casă bună, a dormi îndeajuns; totodată, însă, pentru oamenii dela țară, noțiunea „vieții” include permanent și ideea de muncă: fără muncă nu poți trăi; ar fi chiar plictisitor. Datorită unui trai îndeștulat și muncind totodată mult, dar nu până la istovire, un tânăr dela țară sau o fată tânără dela țară vor avea o culoare foarte fragedă a feței, obrații rumeni. — prima condiție a frumuseții, pentru concepțiile poporului de jos. Muncind mult, deci, înzestrată cu o constituție robustă, o țărăncuță tânără, dar și mereu sătulă, va avea un trup îndesat, — deasemenea o condiție necesară a frumuseții rustice: o fată mondenă frumoasă, „semieterică”, i s’ar părea omului dela țară „pirpirie”, producându-i chiar o impresie neplăcută, întrucât el este obișnuit să vadă într-o ființă „slăbănoagă”, urmările unei stări bolnăvicioase sau a unei „soarte amare”. Munca, însă, nu-ți dă posibilitatea de a te îngrășa: când o fată dela țară este grasă atare împrejurare însemnează o stare bolnăvicioasă, este simptomul unei constituții „buhave”, obezitatea fiind un cusur în ochii poporului; o țărăncuță frumoasă nu poate să aibă mâinile și picioarele mici deoarece muncește mult; asemenea atribute ale frumuseții de altminteri nici nu sunt pomenite în cântecele noastre. Într’un cuvânt, descriind fetele frumoase, cântecele populare nu evidențiază niciun indiciu de frumusețe care să nu fie expresia unei stări de sănătate înfloritoare, precum și a echilibrului de forțe din organism, urmare a unui trai îndeștulat, împlinit prin muncă necurmată și grea, fără a fi însă excesivă. Cu totul altfel se prezintă frumusețea unei fete mondene; de câteva generații în familia ei s’a trăit fără a se munci cu brațele; când

omul duce o viață inactivă, în extremitățile trupului său curge prea puțin sânge; cu fiecare generație nouă mușchii mâinilor și picioarelor devin mai puțin viguroși, iar oasele mai subțiri: ca o consecință inevitabilă, mâinile și picioarele vor fi mai mici, ceea ce constituie trăsătura caracteristică a unei vieți lipsite de muncă fizică, singurul mod de viață pe care îl concep clasele superioare ale societății; faptul că o femeie mondenă are mâini și picioare mari, se socotește drept indiciu al unei conformații defectuoase, sau drept indiciu că nu face parte dintr-o familie distinsă și veche. Pentru același motiv o femeie mondenă frumoasă trebuie să aibă și urechile mici. Migrena, precum se știe, este o boală interesantă, și pe bună dreptate: din pricina lipsei de mișcare, sângele rămâne pe deantregul în organele mijlocii, scurgându-se spre creier; de altminteri, și așa sistemul nervos este destul de sensibilizat, datorită slăbirii generale a organismului; rezultă, deci, în mod inevitabil persistente dureri de cap și diferite alte turburări nervoase; ce să-i faci? — boală interesantă, ba chiar de invidiat, de vreme ce este urmarea unui mod de viață, pe care-l socotim plăcut. Sănătatea nu-și poate pierde, ce-i drept, niciodată valoarea pe care o are în ochii omului, căci, și în îndestulare și în lux, este rău să trăiești fără sănătate, astfel că obrajii rumeni și frăgezimea înfloritoare a sănătății prezintă o aceeași atracție și pentru lumea mondenă; dar și starea bolnăvicioasă, de slăbiciune, de moliciune, privirea galeșă, constituie în ochii ei un atribut al frumuseții, fiind consecința unei vieți de lux și inactivitate. Paloarea, privirea galeșă, starea bolnăvicioasă, mai au și o altă semnificație pentru lumea mondenă: dacă un om dela țară râvnește la odihnă și liniște, oamenii din societatea cultă, necunoscând nevoile materiale și oboseala fizică, se simt, în schimb, deseori plictisiți de trândăvia lor și de lipsa unor griji materiale, căutând „sensatii tari, emoții, pasiuni”, care dau colorit, varietate și farmec vieții mondene, atât de monotone și incolore fără de ele. Omul însă se consumă iute, dedându-se unor sensatii și pasiuni înfocate: cum să nu rămână, dar, fermecat de paloarea și privirea galeșă a unei femei frumoase, din moment ce paloarea și privirea galeșă sunt un indiciu că „a avut o viață furtunoasă”?

*„Ni-e dragă prospețimea feței —
Mărturie a tinereții,
Dar și mai dragă adesea ni se pare
Paloarea, semn de-alean și frământare”.*

Dar dacă faptul de a aprecia o frumusețe palidă și bolnavicioasă este indiciul unui gust artificial, deformat, orice om de o cultură autentică simte că viața veritabilă este viața minții și a inimii. Atare existență adevărată se întipărește în expresia feței și, în modul cel mai vădit, în privire, astfel încât expresia feței, despre care ne vorbesc atât de puțin cântecele populare, capătă o semnificație enormă în concepțiile asupra frumuseții ce predomină în cercurile oamenilor culți; deseori se întâmplă ca un om să ni se pară frumos numai pentru că are ochi frumoși și expresivi... Va fi necesar acum să cercetăm latura opusă a lucrurilor, să analizăm din ce cauză poate fi un om urât. Oricine va indica pricina urâteniei corporale a unui om prin faptul că el are o figură urâtă, că „nu este bine făcut”. Știm că monstruozitatea este rezultatul unor boli sau al unor accidente, datorită cărora omul, mai ales în prima perioadă a dezvoltării lui, cu ușurință poate fi desfigurat. Dacă viața cu manifestările ei reprezintă frumusețea, este foarte firesc ca boala cu urmările ei să constituie urâtenia. Omul care nu este bine făcut poate fi și el considerat un monstru, numai că într-o măsură mai mică, la mijloc stând, deși în proporții reduse, aceleași cauze ce produc și monstruozitatea: Gheboșenia rezultă din împrejurări nenorocite ivite în prima fază a dezvoltării omului; gârbovirea nu este însă, decât un fel de cocoșare, mai redusă doar și datorită aceluiași cauze. În genere, omul care nu este bine făcut poate fi, întrucâtva, socotit drept un om desfigurat; corpul lui nu evoacă viața și nici o dezvoltare fericită, ci condițiuni grele și împrejurări defavorabile dezvoltării. Dela aprecierea generală a corpului, să trecem la aprecierea feței. Trăsăturile feței pot să fie urâte în sine, sau prin expresia lor. Ne supără o expresie „rea”, neplăcută de pe fața unei persoane, pentru că răutatea este tocmai veninul ce ne otrăvește viața. De cele mai multe ori, însă, fața unei persoane nu este „urâtă” prin expresia pe care o are, ci prin înseși trăsăturile ei: trăsăturile feței pot să fie urâte atunci când oasele faciale sunt prost rânduite, când cartilajele și mușchii, în procesul lor de dezvoltare, capătă mai mult sau mai puțin pecetea monstruozității, adică atunci când prima fază a dezvoltării omului se desfășoară în condițiuni defavorabile.

Teoria predominantă recunoaște că frumusețea din natură este tot ceea ce evocă omul și frumusețea acestuia; devine clar, prin urmare, că dacă frumusețea din om este viața, aceeași afirmație trebuie să o facem și privitor la frumusețea naturii. În legă-

tură cu analiza pe care își blzue domnul Cernâșevschi concepția sa asupra semnificației esențiale a frumosului, îi vom reproșa autorului faptul că expresiile pe care le folosește, pot provoca nedumerire instinctiv sau conștient; cum anume se zisează omul legătura dintre frumusețe și viață? Se înțelege dela sine că, în majoritatea cazurilor, acest lucru se petrece instinctiv. Nu înțelegem atunci pentru ce autorul n'a avut în vedere să indice atare împrejurare importantă.

Deosebirea dintre concepția asupra frumosului pe care o adoptă și cea pe care o respinge autorul, are o însemnătate deosebită. Dacă frumosul este „deplina manifestare a ideii într-o anumită ființă”, frumosul nu există în obiectele reale, întrucât ideea se manifestă pe deplin numai în ființa întreagă a universului, el neputându-se realiza pe deplin într'un anumit obiect; va rezulta deci că frumosul nu se află introdus în realitate decât de fantezia noastră, că, prin urmare, adevăratul domeniu al frumosului este domeniul fantaziei, iar arta, înfăptuind idealurile fantaziei, este, la rândul ei, superioară realității, din moment ce ea izvorăște tocmai din năzuința omului de a crea frumosul pe care nu-l găsește în realitate. Dimpotrivă, din concepția pe care o preconizează autorul: „frumosul este viața”, rezultă că adevărata frumusețe este frumusețea realității, că arta (după cum chiar afirmă autorul) nu poate crea nimic egal, ca frumusețe, cu fenomenele lumii reale, așa încât originea artei poate fi cu ușurință explicată prin teoria pe care am expus-o mai sus.

Criticând formulele ce definesc, în sistemul estetic predominant, noțiunea sublimului — „sublimul însemnează precumpănirea ideii asupra formei” și „sublimul este tot ceea ce trezește în noi ideia infinitului”, — autorul ajunge la concluzia că nici aceste definiții nu sunt juste, constatând că un obiect poate da o impresie de sublim, fără a trezi cătuși de puțin ideia infinitului. Iată de ce autorul a fost și de data aceasta nevoit să caute o altă definiție, fiind de părere că toate fenomenele ce se integrează în domeniul sublimului pot fi cuprinse și explicate prin următoarea formulă: „sublimul este tot ceea ce depășește cu mult orice termen al nostru de comparație”. Astfel, susține el, Cazbecul este, de pildă, un munte mareț (deși nu pare deloc nemărginit), fiind doar mult mai presus de înălțimile pe care le cunoaștem; Volga este un fluviu deasemeni mareț, fiind mult mai largă decât alte cursuri de apă; dragostea este o pasiune sublimă, fiind mult mai puternică decât calculele zilnice și intri-

gile mărunte; Iuliu Cezar, Otello, Desdemona sunt personalități sublime, pentru că Iuliu Cezar îi depășește, prin geniu, pe oamenii de rând, pentru că Otello iubește și este gelos, într'un chip mai adânc decât semenii săi, iar Desdemona este capabilă de o dragoste mult mai puternică decât aceea pe care o arată oamenii obișnuiți.

Din definițiile emise de teoria predominantă și pe care le combate domnul Cernășevschi, rezultă că frumosul și sublimul, în sensul strict al cuvântului, nu există în realitate, fiind introduse în acest domeniu de fantazia noastră; din concepțiile preconizate de domnul Cernășevschi rezultă, dimpotrivă, că frumosul și sublimul există de fapt în natură și în viața umană. Rezultă însă totodată că desfătarea, pe care obiectele înzestrate cu atari calități i-o mijlocesc omului, depinde direct de concepțiile persoanei care se desfătă; frumos este lucrul în care noi vedem viața manifestându-se conform cu concepțiile noastre asupra ei; sublim este lucrul ce depășește obiectele, alese de noi pentru a-i servi ca termeni de comparație. Existența obiectivă a frumosului și a sublimului din realitate se află astfel pusă în concordanță cu vederile subiective ale omului.

Autorul [a trebuit să dea] deasemenea o nouă definiție și pentru noțiunea tragicului, cea mai însemnată ramificație a sublimului, pentru a epura atare noțiune de adausurile transcendente, care se află încătușate în [sistemul estetic] predominant, [ce o leagă] de noțiunea soartei, deși deșertăciunea lăuntrică a acesteia este pe deplin dovedită azi în știință. Eliminând, în conformitate cu cerințele științei din definiția tragicului orice noțiune privitoare la soartă sau la necesar și la inevitabil, autorul înțelege tragicul ca fiind pur și simplu „ceva teribil intervenit în viața omului”⁷⁷.

Teoria predominantă dezvoltă noțiunea comicului (deșertăciune și absurditate a unei forme lipsite de conținut sau având pretenții la un conținut ce nu corespunde nuliității ei) în concordanță cu caracterul științei moderne, așa încât autorul n'a mai simțit necesitatea de a o modifica, — formula curentă a acestei noțiuni fiind în deplină armonie cu spiritul teoriei sale. Misiunea pe care și-a asumat-o autorul, anume aceea de a pune în concordanță noțiunile estetice fundamentale cu actuala dezvoltare a științei, a fost, în măsura posibilităților, îndeplinită, astfel că el își încheie în următorul mod cercetarea sa :

„Apologia realității în comparație cu fantazia, tendința de

a dovedi că operele de artă nu sunt în niciun chip în stare să reziste unei comparații cu realitatea vie, iată fondul tuturor acestor considerații. Vorbind însă despre artă, precum vorbește autorul, nu înseamnă oare să înjosim arta? Da, — dacă a arăta că arta este inferioară vieții reale în privința perfecțiunii artistice a operelor ei, dacă a protesta împotriva elogiilor exagerate aduse artei, a dovedi că panegiriștii artei îi atribue mai mult decât permite dreptatea să i se acorde, — dacă toate acestea ar însemna să înjosim arta. Ridicându-ne însă împotriva panegiriștilor, nu înseamnă că ponegrim. Știința nu crede că este superioară realității; acest fapt nu constituie o rușine pentru ea. Nici arta nu trebuie să creadă că ar fi superioară realității, pentru că, prin aceasta, nu-și creează o situație înjositoare. Știința nu se sfiește să afirme că scopul său este cel de a pricepe și explica realitatea, pentru că apoi să utilizeze aceste explicații spre binele omului; să nu se sfiască deci, nici arta de a-și recunoaște scopul: anume cel de a sluji ca o compensație în cazul când omul este lipsit, datorită împrejurărilor, de deplina desfătare estetică pe care i-o poate aduce realitatea, adică cel de a reproduce, în limitele posibilităților, această realitate prețioasă și a o explica spre binele omului“.

Incheierea, după părerea noastră, nu este dezvoltată îndeajuns. Ea poate oferi multora un motiv de a presupune că menirea artei se află de fapt micșorată din moment ce panegiricele exagerate aduse valorii incontestabile a operelor acesteia sunt combătute, — totodată, în locul unor izvoare și scopuri transcendente, infinit de înalte, fiind considerate ca izvor și scop al artei, trebuințele omului. Dimpotrivă, tocmai pentru acest temei sporește rolul real al artei, întrucât datorită unei atari interpretări, ea capătă un loc incontestabil și de onoare printre activitățile care contribuie la binele omului; ori tot ceea ce urmărește binele omului are depline drepturi la cel mai înalt respect. Omul se închină în fața celor ce contribuie la binele lui. Pâinii îi spune „pâine-tată”, pentru că se hrănește cu ea; pământului îi spune „țărâna-mamă”, pentru că el îl hrănește. Tată și mamă! toate panegiricele sunt o nimica toată față de aceste nume sfinte, toate elogiile bombastice nu sunt decât deșertăciune și nulitate față de sentimentul de dragoste și recunoștință filială. Știința se dovedește deopotrivă demnă de asemenea sentiment, pentru că și ea se află în slujba omului, după cum și arta se dovedește demnă de el, atunci când urmărește același scop.

Și mult, foarte mult bine îi aduce omului arta; deoarece opera unui artist, în special cea a unui poet, în adevăratul înțeles al cuvântului, constituie un „manual al vieții”, după justa expresie a autorului, ba încă un manual pe care-l folosește cu plăcere toată lumea, chiar și cei care nu cunosc sau nu îndrăgesc alte manuale. Artă trebuie să fie mândră de înalta ei menire, atât de minunată și de binefăcătoare pentru om.

Domnul Cernășevschi a comis, după părerea noastră, o greșală foarte regretabilă, nedesvoltând mai amănunțit ideea rolului practic al artei, a influenței ei binefăcătoare asupra vieții și culturii. El ar fi depășit fără îndoială, astfel, obiectul său; uneori, însă, asemenea digresiuni în cadrul unei expuneri sistematice sunt necesare pentru explicarea obiectului expus. În cazul de față, deși tratatul domnului Cernășevschi este însuflețit de un [extraordinar] respect pentru artă în virtutea înaltei meniri pe care ea o are în viața omului, se vor putea găsi totuși persoane în stare de a refuza să remarce acest sentiment, căruia nu-i sunt nicăieri consacrate câteva pagini speciale; s'ar putea crede⁷⁸, că autorul nu apreciază la justa ei valoare influența binefăcătoare a artei asupra vieții și că el s'ar pleca [în chip absurd] în fața oricărui lucru ce reprezintă realitatea. Părerea pe care domnul Cernășevschi o are în această privință sau părerea pe care o vor avea alții despre el, nu modifică întru nimic situația: domnul Cernășevschi nu și-a expus ideile până la capăt și este răspunzător pentru această omisiune. Suntem însă datori să lămurim ceea ce a uitat el să explice, pentru a caracteriza raportul dintre știința modernă și realitate.

Realitatea înconjurătoare nu este un tot omogen, cu un caracter unitar din punctul de vedere al raportului dintre nenumăratele ei fenomene și necesitățile omului. Aceeași idee o întâlnim și la domnul Cernășevschi: „Natura — spune el — nu știe nimic în privința omului și a intereselor lui, în privința fericirii sau dispariției lui; ea este impasibilă față de om, nefiindu-i nici ostilă, nici prietenă; omul adesea suferă și pierе fără a exista vreo vină din partea ei”; așa dar, natura nu corespunde totdeauna necesităților omenești; din acest motiv, pentru liniștea și fericirea vieții sale, omul trebuie să schimbe în multe privințe realitatea obiectivă, pentru a o adapta trebuințelor existenței sale practice. Intr'adevăr, printre fenomenele din preajma omului există destule care-i sunt neplăcute sau vătămătoare; în parte instinctul, și, mai mult încă, știința (cunoașterea, meditarea,

experiența) îi dau acestuia posibilitatea de a pricepe care anume fenomene ale realității îi sunt folositoare, favorabile, — de unde urmează ca ele să fie susținute și dezvoltate cu concursul lui — și care anume îi sunt, dimpotrivă, ostile și dăunătoare, — de unde urmează ca atare fenomene să fie anihilate, sau cel puțin atenuate spre fericirea vieții umane; tot știința, însă, îi oferă și mijloacele necesare pentru a atinge acest scop. În atare direcție, un foarte mare ajutor îi oferă științei arta, datorită capacității ei excepționale de a răspândi în sânul imensei masse a oamenilor ideile cucerite de știință, deoarece omul se apropie mult mai ușor și cu mai multă plăcere de operele artistice, decât de formele și de riguroasa analiză a științei. În asemenea privință arta are o menire infinit de înaltă în viața omului. Nu mai pomenim desfătările pe care i le procură acestuia propriile lui opere, considerând absolut inutil să vorbim iar despre marea valoare pe care desfătările estetice o au pentru om: se discută, oricum, prea mult despre această menire a artei, trecându-se astfel peste cealaltă menire mult mai esențială a artei, ce ne preocupă acum.

În sfârșit, domnul Cernășevschi a mai comis, după cum credem, o greșeală foarte importantă, neexplicându-ne raportul dintre concepția modernă, pozitivă sau practică, asupra lumii și așa zisele aspirații „ideale” ale omului; ori, și în acest caz, se ivește adesea necesitatea de a stăvili confuziile. Concepțiile pozitive, adoptate de știință, n’au nimic comun cu concepțiile pozitive banale, ce predomină la unele ființe seci, în opoziție cu năzuințele ideale, dar sănătoase. Am putut vedea cum concepția modernă asupra lumii consideră că știința și arta reprezintă necesități umane tot atât de vitale ca și hrana și respirația. La fel de binevoitoare se arată atare concepție și față de celelalte aspirații înalte ale omului, care izvorăsc din mintea sau inima lui. Mintea și inima sunt tot atât de necesare unei vieți cu adevărat omenești, ca și stomacul. Capul, se spune că nu poate trăi fără stomac; la rândul lui, stomacul va muri de foame, dacă nu-i va căuta capul de mâncare. Mai mult încă. Omul nu este un melc, nu poate trăi doar pentru a-și umple stomacul. Viața intelectuală și morală (ce se dezvoltă normal atunci când organismul este sănătos, adică atunci când latura materială a existenței este satisfăcătoare) — iată care este viața într’adevăr demnă de om și cea mai atrăgătoare pentru el. Știința modernă nu rupe omul în bucăți, nu desfigurează minunatul lui organism prin amputări

chirurgicale, ci consideră la fel de absurde și dăunătoare tendințele învechite de a reduce viața omului fie la activitatea minții, fie la cea a stomacului. Aceste două organe aparțin deopotrivă omului, ele având o importanță egală pentru el. Tocmai pentru acest motiv știința consideră că aspirațiile nobile ale omului către tot ceea ce este sublim și frumos sunt tot atât de esențiale, cât și trebuința de a mânca și bea. Nefiind abstractă, rece, știința nutrește și ea sentimente de dragoste sau de indignare, persecută și ocrotește, — nutrește tot atât de multă dragoste pentru oamenii nobili, care duc grija trebuințelor morale ale omului sau se mâhnesc, văzând cât de des nu sunt satisfăcute acestea, precum nutrește dragoste și pentru acei care se preocupă de nevoile materiale ale semenilor lor.

Am expus ideile, exprimate de autor, scoțând în evidență și îndreptând greșelile pe care le-am remarcat. Ne rămâne acum să ne exprimăm părerea pe care o avem asupra cărții sale. [Cititorii au putut constata că, prin convingerile lui, recenzentul împărtășește un punct de vedere absolut identic cu cel ce-i servește ca punct de plecare domnului Cernășevski, în studiul său. Din acest motiv critica noastră n'a avut în vedere decât expunerea principiilor aparținând științei moderne, precum și modul aplicării acestor principii în domeniul unor chestiuni speciale]. Trebuie să spunem că autorul manifestă oarecare capacitate de a pricepe aceste principii generale și oarecare iscusință în a le aplica în domeniul problemelor pe care le urmărește; îi poate fi deasemenea relevată o [oarecare] capacitate de a face distincție, în privința ideilor pe care le studiază, între elementele aflate în concordanță cu concepțiile generale ale științei moderne și elementele în desacord cu acestea. Teoria lui posedă astfel o structură lăuntrică armonioasă. Cât de justă este această teorie, va decide timpul. Recunoscând însă cu plăcere, că ideile expuse de autor sunt demne de atenție, trebuie totuși să spunem că, propriu zis, lui nu-i aparțin, în genere, decât expunerea și aplicarea acestor idei care de altminteri i-au fost procurate de către știință. Să trecem deci la aprecierea expunerii. Numeroasele greșeli și omisiuni, pe care le-am relevat, dovedesc că domnul Cernășevski și-a scris studiul în timp ce se mai săvârșea în lăuntrul său procesul dezvoltării ideilor deduse de el, adică atunci când aceste idei nu ajunseseră încă la o sistematizare deplină, multilaterală și bine conturată. Dacă ar mai fi așteptat cu editarea lucrării sale, aceasta ar fi putut căpăta o valoare științifică mai mare,

dacă nu în privința fondului, cel puțin ca expunere. Simțea el singur, pare-se, acest lucru, scriind: „dacă însă concepțiile estetice, deduse din concepțiile actuale predominante asupra raportului dintre gândirea umană și realitatea vie, vor mai fi rămas totuși, incomplete, unilaterale sau șubrede în expunerea mea, nădăjduiesc că atari cusururi nu aparțin concepțiilor în sine, ci se datorează numai expunerii mele”. [Absolut exact: ideile pe care și le-a însușit autorul concordă în mare parte cu vederile moderne, expunerea însă, aparținând autorului, este foarte adesea nesatisfăcătoare]. Trebuie să mai spunem câte ceva și despre forma lucrării. Suntem foarte nemulțumiți în această privință, deoarece credem că această formă nu corespunde scopului urmărit de către autor, anume cel de a atrage atenția asupra ideilor pe care tinde să clădească teoria sa despre artă. El ar fi putut realiza acest scop [pe două căi: fie dând operei sale o înfățișare rebarbativă, dar respectabilă, datorită unui limbaj încâlcit, unor numeroase referiri la diverși savanți, precum și altor mijloace similare, de mare efect pentru unele persoane, care-și închipue că sunt erudite, — fie] conferind ideilor sale generale un interes înțeles, datorită aplicării lor în domeniul chestiunilor curente ale literaturii noastre. [Să nu-l desaprobăm pe domnul Cernășevschi pentru faptul că n'a vrut să recurgă la primul mijloc; îl condamnăm, însă, pentru faptul că nu s'a decis] să învedereze prin numeroase pilde legătura vie dintre principiile generale ale științei și interesele actualității, ce constituie preocuparea atât de multor oameni. [Ce să-i faci? Un principiu general nu atrage atenția generală decât atunci când constituie punctul de plecare al unui panegiric sau al unei filipice; altfel rămâne neobservat aproape de toată lumea, oricât de important ar fi în sine. Domnul Cernășevschi însă n'a vrut sau n'a putut să profite de numeroasele prilejuri ce i s'au oferit pentru a întocmi apologii sau mai ales, filipice ⁷⁹; el nu s'a atins de niciuna dintre personalitățile care preocupă acum cercurile literare; așa încât opera lui va face asupra persoanelor care nutresc simpatii pentru literatură, o mult mai slabă impresie decât cea scontată de autor în favoarea ideilor expuse] ⁸⁰.

ADNOTĂRI

1. „Arta și realitatea din punct de vedere estetic” — disertație a lui N. G. Cernâșevschi pentru dobândirea titlului de magistru în literatură rusă. Textul rus original este reprodus după prima ediție autorizată (Petersburg 1855, pag. 103), verificată după manuscrisul lui N. G. Cernâșevschi, ce se păstrează în Arhiva Centrală Literară de Stat (fondul Nr. 1). Acest text a fost deasemenea comparat cu un exemplar din cea de a doua ediție (Petersburg 1865), în care autorul a introdus, în 1888, unele modificări în vederea publicării unei a treia ediții. Aceste verificări ale textului precum și diferitele adnotări textologice au fost întocmite de colaboratorii Arhivei Centrale Literare de Stat din Moscova.

În text se află intercalate (în paranteze mari) pasaje din manuscrisul autorului, care n'au fost incluse în ediția din 1855.

2. Manuscrisul glăsuiește: „În acest tratat al meu, mă mărginesc să trag numai, din diferite fapte, concluziile cele mai generale, pe care deasemenea le confirm doar prin evocarea [cea mai] generală a faptelor, [fără a mă lansa într-o analiză amănunțită a principalelor opere de artă și aproape fără a pomeni nume proprii]”. Cuvintele incluse în paranteze au fost înlăturate, la propunerea lui Ustrealov, cu prilejul redactării definitive.

3. În locul acestei fraze manuscrisul conține: „Un asemenea reproș ar fi nedrept”; în continuare sunt șterse următoarele cuvinte: „nu împărtășesc deloc disprețul comic (demult luat în derâdere de toată lumea) pentru cercetările speciale, nu sunt deloc un aderent al concluziilor apriorice”.

4. Ultima parte a frazei, după cuvintele „ar fi depășit”, are următoarea alcătuire: „granițele, pe care am fost nevoit să i le fixez”. După aceste cuvinte sunt șterse în manuscris următoarele rânduri: „și, n'aș dori să tănuiesc și o altă considerație, — elaborarea în amănunțimi a lucrării ar necesita câțiva ani. Cu regret, renunț în consecință la deplina evocare

a faptelor, rezervându-mi dreptul și luându-mi obligația de a prezenta, cu trecerea timpului, în vederea soluționării problemei referitoare la raportul dintre artă și realitate, o analiză a principalelor fenomene existente în cuprinsul celei mai variate și mai bogate dintre arte, anume în cuprinsul poeziei, pentru a verifica astfel, la lumina istoriei literare, temeinicia concluzurilor mele. Imi consider lucrarea de față doar ca o introducere destinată unei viitoare lucrări.

5. Cuvintele: „limitele ce-i sunt fixate” lipsesc în redactarea preliminară.

6. Aliniatul precedent ce începe prin cuvintele: „Autorul este de părere totuși”, lipsește în redactarea preliminară. După cuvintele: „problemă specială”, restul aliniatului este astfel formulat în manuscris: „care mi-ar permite să abordez o analiză amănunțită a faptelor? Am avut dreptate, oare, să încep a cerceta problema fundamentală și extrem de generală a esteticii?”

7. Întreg acest aliniat este astfel formulat în manuscrisul primordial: „Sunt de părere că nu trebuie să ne referim la problemele generale, atunci când nu putem spune nimic nou și întemeiat despre ele, când cercetările speciale și o mulțime de alte împrejurări încă nu ne oferă posibilitatea de a afirma că știința își schimbă concepțiile ei anterioare, și de a arăta în ce spirit sunt acestea modificate.

Atunci, însă, când succesele obținute de știință prezintă în genere material suficient pentru elaborarea de noi concepții asupra problemelor cardinale ale științei noastre speciale, dovedind necesitatea zămisirii unor atari noi concepții, avem atât dreptul cât și obligația de a releva sensul în care acestea se vor desvolta”.

8. După cuvintele „neîncredere în” manuscrisul indică: „ipotezele apriorice, în dezvoltarea științei pe temelul unor considerații metafizice, — iată caracterul noii tendințe, ce predomină deopotrivă în toate științele...”

9. Cf. *Friederich-Theodor Fischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, 1844, vol. I. § 51, pag. 141.

În 1888, Cernășevski lămurește că, făcând critică „Esteticii” lui Hegel, n'a avut posibilitatea, din cauza cenzurii, să indice numele autorului. „Acest nume — scria el — ...era incomod atunci, pentru limba rusă. Din între tratatele de estetică, cea mai bună lucrare era pe vremea aceea considerată... lucrarea lui Fischer... Fischer era hegelian de stânga, numele lui însă nu era socotit incomod...” Din acest motiv, combătând teoria estetică hegeliană, Cernășevski se referă la Fischer, și-l citează pe acesta.

10. Cf. *F.-Th. Fischer, Aesthetik...* vol. I § 44, pag. 129.

11. Versurile citate de Cernășevski sunt traduse din originalul scrierilor unui poet dela curtea regală franceză, François Augustin Paradis de Moncrif (1687-1770).

12. Cf. *F.-Th. Fischer, Aesthetik...* vol. II. § 79, pag. 299 și urm.

13. După cuvintele „șarpele cu clopoței”, în ediția 3-a sunt omise cuvintele „scorpion, tarantulă”. Fusese întâi proiectată, pentru a treia ediție, următoarea adnotare, neterminată, și ulterior ștearsă de autor: „Autorul încă nu știa pe atunci că mușcătura tarantulei nu este chiar atât de periculoasă?”.

14. *F. Th. Fischer. Aesthetik...* vol. I, pag. 279-320.

15. După cuvintele: „s'o explice", manuscrisul adăuga la început: „s'o justifice într'o anumită măsură".

16. Pe marginea manuscrisului, în dreptul cuvintelor: „o idee vie și autentică..." ș. a. m. d., se află o însemnare făcută de profesorul Nichitenco, care fusese recenzent al disertației lui Cernășevski și unul dintre oponenții lui oficiali, cu prilejul prezentării tezei.

17. Manuscrisul glăsuiește: „Nu-i așa, că natura..."

18. În locul prescurtării: „etc.", manuscrisul indică: „își găsește totdeauna o pedeapsă, fie măcar și prin muștrări de cuget".

19. Mai departe sunt șterse în manuscris următoarele cuvinte: „El se va înneca pur și simplu în voluptăți împărtășite cu femeile, care însă nu-și vor fi pierdut din cauza lui puritatea lor sufletească, după cum, tot astfel, niciuna dintre ele nu va fi devenit din cauza lui o femeie pierdută".

20. Sfârșitul acestui aliniat se află în modul următor formulat în manuscris: „Ajungem astfel în mod firesc la comic. Comicul se află definit în modul următor: „Comicul este precumpănirea imaginii asupra ideii", sau cu alte cuvinte: comicul este deșertăciunea și nulitatea internă, înveșmântată în pretenții de conținut și de valoare reală, — definiție cu care trebuie să fim de acord".

21. Manuscrisul indică: „Terminând analiza concepțiilor estetice germane referitoare la esența" ș. a. m. d.

22. Pe marginea manuscrisului, în dreptul textului inițial al acestui aliniat și al celor două anterioare se află o însemnare făcută cu creionul de Nichitenco: „Prea mult despre dragoste!" Textul șters ulterior de către Cernășevski glăsuiește astfel: „Să luăm ca exemplu subiectul cel mai obișnuit pentru operele de artă, — dragostea și frumusețea. Omul poate visa femeii frumoase ideale; poate visa, însă, numai cu două condiții: mai întâi, ar trebui ca el să nu fi simțit încă, sau să nu mai simtă necesitatea serioasă, reală, de a iubi, urmărit fiind doar în fantezie de năzuința, de gândul că „iubirea este cea mai mare fericire a vieții", că „el este un om neobișnuit, mai presus de semenii săi atât de jalnici", dintre care foarte mulți sunt, de fapt, mai inteligenți și mai nobili decât el, că, din acest motiv, „el nu trebuie să iubească aiudoma acestora", că, deci, el nu poate să se îndrăgostească decât de o frumusețe tot atât de neobișnuită pe cât este și el. Iată prima condiție; dar nu este suficient numai atât; se mai vedește necesară și o a doua condiție, anume ca acest om să nu fi avut prilejul de a vedea frumuseți feminine, să nu fi avut nici măcar prilejul de a vedea pur și simplu femeii drăguțe; altminteri, cu deșertăciunea lui interioară, s'ar fi îndrăgostit imediat, până'n vârful urechilor, încredințându-se pe sine și pe alții cât de puțin obișnuită este fericirea de a fi întâlnit o ființă „nepământească". Intreagă această reverie fantastică și zămislită în jurul unei „frumuseți nepământești", întreagă această lipsă de dragoste și, totodată, dragoste fantastică nu poate fi decât palidă, ridicolă, jalnică, în comparație cu adevărata dragoste. Omul într'adevăr îndrăgostit — și asemenea oameni sunt mult mai mulți, decât cei îndrăgostiți nu — mai în fantazia lor, sau doritori de a se îndrăgosti — nu se gândește, dacă

există sau nu pe lume frumuseți mai desăvârșite decât femeia pe care el o iubește; nu-l interesează alte ființe; știe perfect că femeia pe care o iubește are și ea cusururile ei, — dar ce-i pasă? O iubește totuși, ea este totuși frumoasă și-i este dragă. Iar dacă veți căuta „să-i dovediți printr'o analiză că iubita lui reprezintă perfecțiunea absolută“, vă va răspunde: „Știu mai bine și mai deplin decât dumneavoastră acest lucru; dacă însă îmi dau seama de foarte multe cusururi pe care le are, observ totodată că, într'alte privințe — mult mai multe — merită îndeajuns dragostea mea. În sfârșit, o iubesc așa cum este, deoarece :

*„Mai frumoasă decât Mary
Poate vei găsi pe cineva,
Dar mai drăgălașă e tot Mary-a mea!...“*

Pentru a se evita diferitele neînțelegeri, s'ar putea adăuga că poate fi considerată ca o adevărată dragoste numai aceea care se desvoltă de obicei în societatea noastră, în cercul vieții de familie; rar există o asemenea dragoste în cercul unor vechi cunoștințe, al unor strânse legături de prietenie. Persoanele „extaziate“ iau în derădere această dragoste „fistină“; ce să-i faci însă, dacă sentimentul puțin strălucit al dragostei părintești, conjugale, sau chiar pur și simplu prietenești este în realitate mult mai puternic și, drept vorbind, cu mult mai pasionat decât dragostea „nebună“, despre care se scrie atât de mult în „creațiunile poetice“ și se vorbește atât de mult în rândurile tineretului? Nu vreau câtuși de puțin să atac acest gen de sentimente, ce poartă de preferință titlul de dragoste, nu vreau să spun, în primul rând decât că adevărata dragoste este cu totul străină de orice idei asupra unei „perfecțiuni“ „nepământesti“, iar în al doilea rând, că există și alte genuri de iubire, mult mai puternice și mult mai prozaice — aplicând denumirea de „prozaic“ la tot ceea ce nu implică iluzii fantastice — decât cel considerat, îndeobște, ca reprezentând dragostea“.

23. În redactarea primordială, manuscrisul glăsuia: „II. În consecință, frumosul se întâlnește rar în realitate. Este perfect adevărat, ceea ce nu însemnează, însă, decât că acest lucru constituie un dezavantaj pentru noi, și nicidecum că frumosul însuși ar fi dezavantajat“. Ulterior, acest crâmpel a fost șters și înlocuit prin fraza din text. După această frază, există în manuscris o intercalare, ce a fost omisă la tipar: „Dimpotrivă, noi afirmăm acum că el se întâlnește des, dar chiar dacă s'ar întâlni, într'adevăr, foarte rar, raritatea lui“ ș. a. m. d.

24. În 1853—1855, când Cernășevski lucrase la disertația lui, se desfășura în Caucaz lupta țarismului împotriva populației muntene băștinăse, ce se răsculase sub conducerea lui Șamil; guvernul francez trimisese foarte multe expediții militare împotriva cabililor și arabilor din Algeria, iar englezii începuseră al doilea război birman în India.

25. Textul inclus în paranteze mari a fost șters cu creionul, — poate de Nichitenco.

26. Ambele texte, incluse în paranteze mari, sunt șterse în manuscris de Nichitenco.

27. Acest text este șters cu creionul de Nichitenco și restabilit în margine, cu începere dela cuvintele: „Există diferite ranguri de frumusețe”, până la cuvintele: „care se numește Rotschild”; tot de el este restabilită și o parte a frazei precedente, începând dela cuvintele: „împărțim iarăși pe categorii”, până la sfârșit.

28. Textul inclus în paranteze mari în manuscris este șters cu creionul de Nichitenco. Urmează după aceea, pe margine, următorul text șters, mai apoi, de autor: „Considerăm frumos în viața reală orice obiect frumos, indiferent dacă am găsit alte obiecte mai frumoase sau dacă n'am găsit. Dacă se poate găsi în lume un obiect mai perfect decât acela care, având calități pozitive, nu prezintă totodată, în mod evident, cusururi importante, făcând o comparație între aceste obiecte nu suntem îndreptățiți să declarăm (și nici să o facem în viața reală) ca nesatisfăcător obiectul cel mai puțin strălucit dintre cele două obiecte comparate. Această regulă este întotdeauna respectată în [viața reală?]”.

29. Textul inclus în paranteze mari a fost șters de Nichitenco în manuscris. În locul lui, Cernășevski a scris pe marginea manuscrisului textul inclus în ediția autorizată din 1855.

30. Textul inclus în paranteze a fost șters cu creionul de Nichitenco în manuscris, fiind înlocuit prin următorul: „Să presupunem că există peisagii a căror frumusețe dispare odată cu lumina purpurie a zorilor; cele mai multe peisagii frumoase sunt, însă, frumoase în orice lumină; trebuie să adăugăm totodată că frumusețea unui peisagiu este de invidiat nu numai într-o anumită clipă, ci dealungul întregii lui existențe”.

31. După cuvintele „unei fantazii” sunt șterse în manuscris cuvintele: „care face parte din domeniul patologiei morale”.

32. Pasaj șters de Nichitenco în manuscris.

33. Sunt șterse în continuare, în manuscris, următoarele cuvinte: „afirmă admiratorii artei, care privesc de sus frumosul din realitate”.

34. Wolfram von Eschenbach (mort în 1220), poet medieval.

35. Pasaj șters de Nichitenco în manuscris.

36. Pasaj șters de Nichitenco în manuscris.

37. În continuare se află șters cuvântul „ironiile”.

38. „Don Juan”. (1787), — operă a lui Mozart. (1756—1791).

39. Sfârșitul acestei fraze este astfel formulat în manuscris: „nimic nu poate exista într'un efect, dacă nu există totodată și în cauza acestuia”, — axiomă cunoscută din timpul scolasticilor; ceea ce nu există în om, nu poate exista nici în artă — opera omului”.

40. Pe marginea manuscrisului, în dreptul acestui aliniat și al aliniatului precedent, se poate citi următoarea notă a lui Nichitenco, scrisă cu creionul: „Foarte multă inteligență și vreme cheltuită pentru a combate umbre”.

41. Înainte de cuvântul „trebuie”, în manuscris se află șters următorul pasaj: „Așa dar, suntem de părere că ideea ce afirmă, privitor la frumosul creat de artă, că acesta ar fi în genere mai presus de frumosul produs de natură și viață, nu poate fi acceptată în știință ca o axiomă [generală], aplicabilă în toate cazurile individuale. Acum...” ș.a.m.d. În continuare a fost scrisă, și ulterior ștearsă, următoarea frază: „Dar poate

că regula generală în virtutea căreia frumusețea artei nu trebuie să fie situată mai sus de frumusețea realității vii...”

42. Pasaj șters în manuscris.

43. Pentru a treia ediție, textul este corectat astfel: „realității: înfrumusețarea evenimentelor prin adăugirea unor accesorii de efect și punerea în concordanță a caracterelor personajilor cu”.

44. În manuscris după cuvintele „mult mai multe nenorociri”, fusese scris înainte: „o oarecare doamnă, care fără a putea fi socotită măcar o mahalagioaică de meserie, este capabilă să turbure fericirea multor oameni prin cuvinte nechibzuite, spuse fără vreo anume intenție, numai și numai pentru că, spre deosebire de cei mai mulți oameni, o ia gura pe dinainte”.

45. În continuare se află șters în manuscris următorul pasaj: „Cât de multe persoane nu-și spun părerea despre un roman sau o nuvelă, remarcând în primul rând și mai ales că „este frumoasă sau nu limba” și neremarcând în fond nimic altceva”.

46. În continuare sunt șterse în manuscris următoarele cuvinte: „Încât aproape că nici nu face să fie combătută o asemenea înconștientă părere, gata să se prăbușească la prima aluzie”.

47. În continuare sunt șterse în manuscris următoarele cuvinte: „—și în acest caz expunerea noastră foarte scurtă și foarte generală va apare foarte lungă și foarte amănunțită”. Urmează după aceea, în manuscris, următorul text, ce n'a fost inclus în ediția autorizată: „Suntem de părere, în mod categoric, că, prin frumusețea de ansamblu, prin șlefuirea amănuntelor, într'un cuvânt, din toate punctele de vedere, în baza cărora se cântărește valoarea unei opere estetice, creațiile realității și vieții se situează incomparabil mai presus de operele artei umane”.

48. În continuare este ștearsă în manuscris următoarea paranteză: „(astfel se prezintă, de pildă, nevoia de a face lux la îmbrăcăminte, mâncare, ș. a. m. d.)”.

49. Medimnos, — unitate principală de măsură pentru corpurile granulose în Grecia antică, echivalentă aproximativ cu 52,5 litri.

50. Corectat în modul următor pentru a treia ediție: „să execute triuri, ce au un sens doar în cântul privighetorii, și-și pierde orice sens atunci când ele sunt imitate de om”.

51. După cuvântul „*facsimile*”, pentru a 3-a ediție sunt intercalate cuvintele: „după un manuscris obișnuit”.

52. În locul acestei fraze se afla în manuscris, fiind mai apoi șters, următorul pasaj: „Așa dar, obârșia formală a artei este considerată de noi ca fiind reproducerea realității. Nu mai este necesar să explicăm că, prin „reproducerea naturii” nu înțelegem câtuși de puțin ceea ce se înțelegea, prin cuvinte destul de asemănătoare, în veacul al XVIII-lea. Care este, dar, conținutul artei?”

53. În continuare sunt șterse în manuscris cuvintele: „care-și leagă de bună voie mâinile cu intrigi de dragoste și împăienjenesc ochii cititorilor lor cu o negură amoroasă”.

54. În locul cuvântului „artificialitate”, în manuscris putem citi: „sentimentalism artificial, maniera afectată, ce împânzesc cele mai multe opere de artă din ultimele două secole”.

55. *Antoinette Deshoulières* (1638—1694) — poetă franceză

56. În continuare, manuscrisul glăsuiește: „pentru a arăta cum definiția noastră asupra conținutului artei include și conținutul fantastic, nu vom determina importanța conținutului fantastic în artă, pentru că el este bine și just explicat de estetică: cât timp omul își consideră visurile drept realitate, acestea cuprind pentru el (ca și pentru artă, ce reproduce însăși viața lui) întreaga semnificație a realității”. După aceste cuvinte este ștersă fraza: „deși trebuie să adăugăm că el pare a fi, prin viața lui fantastică, pur și simplu ridicol sau jalnic, în ochii unui om lucid, dacă nu cumva pare a fi doar un copil”.

57. Marc Justinian — istoric roman, care a trăit aproximativ prin anul 60 al erei noastre, autorul unor extrase dintr-o mare operă istorică, ce nu s'a păstrat până în vremurile noastre — aparținând unui alt istoric roman *Trog Pompei*, care a scris 44 de cărți, — *Historiae Philippicae*, consacrate istoriei universale cu începuturi din epoca regelui asirian Nin până în vremurile lui August.

58. *Eutropiu*, — istoric roman; mort în 370.

59. Înainte fusese, în manuscris, următorul text (ce a fost șters): „Într'un cuvânt, toate avantajele artei pot fi astfel definite, prin comparație cu realitatea vie: „mai prost, incomparabil mai prost, dar mai ieftin; nu necesită nici atâta vreme, nici atâta atenție, nici atâta putere de pătrundere”.

60. În manuscris se poate citi în continuare: „și leneșă, sau datorită unor împrejurări întâmplătoare, puțin dezvoltată prin știință și cugetare. Nu pot spune decât „îmi place acest lucru, iar celălalt nu-mi place; este bine sau este rău”.

61. *Hogarth William* (1697-1764), — pictor și gravor englez de seamă, care manifesta predilecție pentru teme satirico-sociale.

62. În manuscris se poate citi: „În acest caz, opera de artă, în sensul strict al cuvântului, explică viața”.

63. În locul cuvintelor: „însă numai în privința formei”, putem citi în manuscris: „în această privință ele sunt de sine stătătoare, precum este de sine stătătoare știința. Ele nu sunt însă de sine stătătoare decât ca formă; numai în privința formei, în privința caracterului lor premeditat, nu găsesc nicio corespondență printre fenomenele vieții reale”.

64. În locul acestei fraze, manuscrisul conține următoarele: „Dovedind că poetul (sau artistul în genere) nu-și poate reprezenta nimic asemănător cu evenimentele vieții, cu oamenii vieții, cu natura vieții, în ceea ce privește tonalitatea vitală și șlefuirea artistică, nu socotim cătuși de puțin că el trebuie să execute copii multe după diferitele evenimente; iar întrucât privește cercul de activitate, înăuntrul căruia se exercită forțele creatoare ale poetului, acesta nu se lasă nicidecum stîngherit de concepțiile noastre asupra esenței artei”.

65. În manuscris: „raportul dintre artă și realitate”.

66. După cuvântul „poetul”, se poate citi în manuscris: „nu ca atitudine a poetului (sau a artistului) față de opera lui”.

67. Această parte a frazelor este astfel formulată în manuscris: „Apoloogia realității, a naturii și vieții, din punct de vedere artistic, tendința de a dovedi că operele de artă nu pot fi, hotărât lucru, comparate cu realitatea vie”.

68. În manuscris, după cuvântul „momente”, urmează: „ale frumosului, așa încât numai astfel capătă ele dreptul de a fi obiecte ale artei. Sublimul și momentul acestuia, tragicul, apar în mod esențial diferite de frumos”.

69. În manuscris fraza are alt sfârșit: „ele intrând în sfera artei ca momente ale vieții în genere”.

70. După cuvântul „viața”, în manuscris urmează: „sau, mai exact, plenitudinea vieții”.

71. După cuvintele „menirii sale”, în manuscris urmează: „și de frumusețea formei, ce constă din perfecțiunea șlefuirii”. În continuare sunt șterse în manuscris următoarele: „Livada este frumoasă” — se poate spune în trei cazuri deosebite: 1) atunci când totul înverzește, totul înflorește, totul vădește viață în cuprinsul livezii (numai în acest sens trebuie să înțelegem estetica cuvântul „frumosul”); 2) atunci când ea dă un venit bun (atingerea scopului, unitatea ideii și a obiectului individual), în acest sens folosesc termenul de frumos, diriguirea tehnică, științele aplicate; 3) atunci când livada este curățită, pomii tunși, ș. a. m. d., — în acest sens vorbesc despre frumos oamenii cu un gust ales; îngrijirea astfel adusă livezii — este un lucru de importanță secundară, atare îngrijire putând fi extinsă asupra oricărui lucru de pe lume, iar un frumos de asemenea gen nu se întâlnește, într-adevăr, în natură și în viața serioasă”. Urmează după aceea un text neșters: „Panegiricele nemoderate (interpretările) pe tema frumosului existent în operele de artă constituie, în cea mai mare parte, o rămășiță a acestei năzuințe rafinate spre exagerată împodobire, rămășița gustului ce a dominat la începutul veacului al XVIII-lea în Franța, și care acum este respinsă, în principiu, de toată lumea, deși continuă încă să exercite o puternică influență asupra aprecierilor emise de majoritatea oamenilor”.

72. În manuscris este ștearsă de Nichitenco, iar după aceea de însuși Cernășevski, încă o teză, ultima, a disertației: „18. Cântul reprezintă o artă numai în anumite cazuri, înțelegându-se prin artă reproducerea fenomenelor vieții; ca semnificație primordială el este revărsarea firească a unei senzații ce durează; chiar în acest caz el este o artă numai în sensul că-i cere cântărețului un studiu prealabil, în virtutea căruia acesta poate deveni un interpret foarte iscusit, este artă numai din punct de vedere tehnic”. Manuscrisul se intrerupe aici, urmând o foaie de hârtie fără text.

73. „Arta și realitatea din punct de vedere estetic”, N. Cernășevski, Petersburg, 1955, autorecenzie. Traducerea de față este făcută după textul apărut în revista „Sovremennic” (1955, Nr. 6, pag. 23-54), ce a fost verificat prin consultarea manuscrisului păstrat de Arhiva Centrală Literară de Stat (Moscoya), fondul N. G. Cernășevski. Pasajele din manuscris ce au fost omise în „Sovremennic” sunt incluse în paranteze mari. Manu-

scrisul, în afară de corectările făcute cu cerneală de Cernășevski cuprinde și câteva corecturi făcute cu creion roșu și negru. Urmele de cerneală tipografică ne arată că articolul apărut în „Sovremennic” a fost cules după acest manuscris.

74. După cuvântul „deducțiilor”, sunt șterse în manuscris următoarele cuvinte: „la care ajung acum cercetătorii severi ai fenomenelor naturii și ai destinelor istorice ale omenirii și care sunt obținute”.

75. În manuscris după cuvântul „convins”, sunt șterse următoarele cuvinte: „că analiza nu confirmă teoria estetică predominantă”.

76. În manuscris: „ce denaturează”.

77. În continuare se află șters în manuscris următorul aliniat: „Criticul a observat, desigur, că modificările introduse de domnul Cernășevski în teoria artei au ca rezultat general afirmarea unor necesități pur umane, ca temelii ale artei, în locul motivărilor fantastice sau transcendente anterioare, a căror neîntemeiicire este [dovedită?] astăzi de știință, după cum, deopotrivă, au ca rezultat general apropierea artei de viața reală și de necesitățile reale ale sufletului uman. În acest sens autorul este un discipol al științei moderne, care-și întemeiază toate concepțiile ei pe necesitățile omului, considerând, totodată, că toate teoriile pe care ea le susține au ca scop binele omului”.

78. În continuare, în manuscris, sunt șterse cuvintele: „că știința modernă, al cărei ecou poate fi simțit în părerile expuse de autor”.

79. Această frază, cu oarecare variații, se repetă într-un pasaj anterior, șters din manuscris. După încheierea frazei urmează un pasaj șters în întregime. „Ne permitem să-i amintim domnului Cernășevski două sau trei cazuri, întâmplătoare una dintre tinerii literați. Acesta scrisese câteva articole, nicidecum prea importante, fără a fi totuși cu desăvârșire lipsite de sens pentru un om care gândește. Numitele articole au trecut neobservate. I s'a întâmplat de asemenea să scrie două sau trei articole [?]... I se poate dovedi foarte ușor. Nefiind de părere că domnul Cernășevski s'ar putea fâli prea mult cu lucrarea d-sale, ce nu reprezintă decât aplicarea în domeniul estetic a unor concepții științifice generale, demult cunoscute în știință, vom considera și mai puțin ca o lucrare foarte importantă articolul nostru, în care se procedează la analiza acestei lucrări; avem însă dreptul să afirmăm că, îndeobște, concepțiile ce au fost expuse în acest articol (și care nu-i aparțin nici recenzențului și nici domnului Cernășevski, ele fiind doar adoptate de aceștia), merită mai multă atenție decât unele mici aplicări, pe care le vom face, întemeindu-ne pe afirmațiile lor. Suntem, însă, convinși că aceste mici aplicări vor atrage atenția multor persoane, care n'au socotit necesar să reflecteze asupra paginilor precedente din articolul nostru”.

80. Textul inclus în paranteze mari a fost omis în „Sovremennic”. Textul se încheia cu iscălitura: „F. L-g”. Această iscălitură a fost ștearsă cu creion roșu și înlocuită prin următoarea: „N. P.”.

CUPRINS

	<u>Pag.</u>
Cuvânt înainte	5
Prefață	7
Arta și realitatea din punct de vedere estetic ¹⁾	29
Arta și realitatea din punct de vedere estetic (Autorecenzie)	149
Adnotări	185



L. I. TIMOFEEV
LITERATURA
SOVIETICĂ RUSĂ

Lucrarea de față este o expunere de ansamblu, amplă și documentată, asupra literaturii sovietice ruse, literatură dezvoltată pe baza metodei realismului socialist și sub directa îndrumare a Partidului Bolșevic.

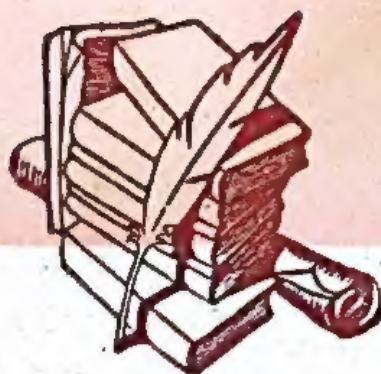
După ce analizează creația multilaterală a genialului scriitor Maxim Gorchi, care a deschis drumul întregii literaturi sovietice, autorul prezintă analitic principalele etape de dezvoltare a literaturii sovietice ruse, începând cu Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și războiul civil, trecând prin perioada cincinalelor staliniste și a Marelui Război de Apărare a Patriei, și ajungând la creația beletristică din perioada de construire de după război.

Capitole deosebite sunt închinete reprezentanților celor mai de vază ai scrisului din aceste perioade, insistându-se mai cu seamă asupra poeziei inovatoare a lui Maiacovschi.

Lucrarea lui Timofeev e completată printr-o prezentare succintă a literaturii popoarelor din U.R.S.S., care înfloarește an cu an sub binefăcătoarea influență a politicii naționale leninist-staliniste.

„Literatura sovietică rusă“ este o lucrare importantă pentru cunoașterea deplină a mării creații artistice sovietice, instrument puternic în slujba păcii și prieteniei între popoare, oglindă a unei vieți noi și a unui om nou în mers luminos spre societatea comunistă.





AKTA SI REALITATEA DIN
UNU77494 6.00 Lei
011030000000

LEI 4,63